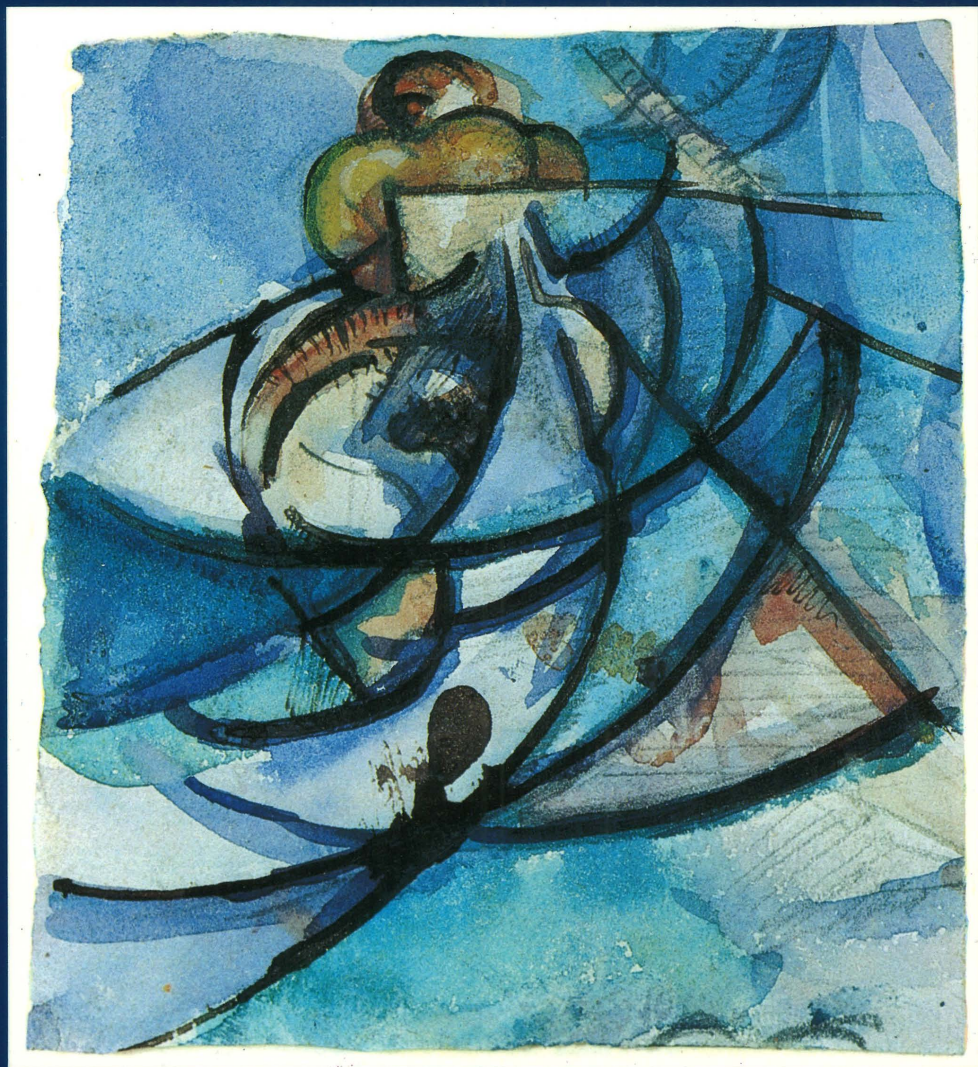


UMBERTO MAGANZINI

TRILUCI



MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

UMBERTO MAGANZINI TRILLUCI

Dal Futurismo alla Figurazione

Riva del Garda 1894 - Firenze 1965

MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

5 luglio - 31 agosto

Comune
di Riva del Garda

Azienda
Autonoma di Soggiorno

Coordinamento mostra: Marina Botteri - Gianni Pellegrini

Allestimento: Carlo Oradini

Stampa: Tipolitografia Temi - Trento

Coordinamento grafico: Gabriele Weber

Referenze fotografiche:

Foto Salvi; Studio Bi Quattro; Foto Sanica;

Foto Savio; Studio Artèfotografica

Si ringraziano per la preziosa collaborazione:

B. Passamani, G. Guetti, M. La Cava, A. Maganzini,

G. Paoletti, V. Rivosecchi,

ed inoltre:

L'Assessorato alla Cultura del Comune di Riva del Garda.

L'Azienda Autonoma di Soggiorno del Comune di Riva del Garda.

I Musei Civici di Rovereto.

La Fondazione Primo Conti di Firenze.

La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Il Museo di Roma - Roma.

In copertina: Studio per calciatore, 1916 (Cat. Foglio 1)

IV di copertina: Firma di Trilluci, 1916

SOMMARIO

Presentazioni di

- 4 Enzo Bassetti
- 5 Marina Botteri
- 7 Per una breve stagione futurista - *Bruno Passamani*
- 23 Le prove letterarie di Trilluci - *Umberto Carpi*
- 29 L'opera figurativa - *Valerio Rivosecchi*
- 32 Antologia critica
- 36 Notizie biografiche
- 37 Catalogo dal Futurismo alla Figurazione
- 63 Catalogo opere esposte
- 66 Bibliografia

Nell'ambito della rivalutazione e riscoperta di importanti personalità che illustrarono con la loro arte la nostra città, occupa un posto di giusto rilievo la figura di Umberto Maganzini. Giovanissimo aveva lasciato Riva per unirsi ad altri nostri concittadini operanti nel settore artistico a Firenze e quindi a Roma dove per moltissimi anni svolse la sua frenetica attività a stretto contatto con valide firme nel mondo dell'arte.

Insegnò nella stessa città per anni, presso l'Accademia di Belle Arti, nel periodo in cui era valente direttore Mario Rivosecchi.

Tornava spesso a Riva e vi soggiornava durante l'estate a contatto con i suoi amici e, in modo particolare, a quel grande letterato musicista che fu Lino Rigbi, a cui Trilluci dedicò una tavola parolibera tra quelle pubblicate sull'Italia Futurista.

Con Giacomo Vittone e con Riccardo Maroni collaborò per il costituendo Museo Civico di Riva del Garda, al quale donò diverse sue opere.

Un anno dopo la sua morte, nel 1966, Mario Rivosecchi volle ricordare la memoria del Nostro con una mostra postuma allestita presso l'Accademia Belle Arti di Roma.

Un pensiero riconoscente va rivolto ai parenti che vollero donare al Museo di Riva altre sue opere.

L'Assessore alla Cultura
DARIO MOSANER

Il Sindaco
ENZO BASSETTI

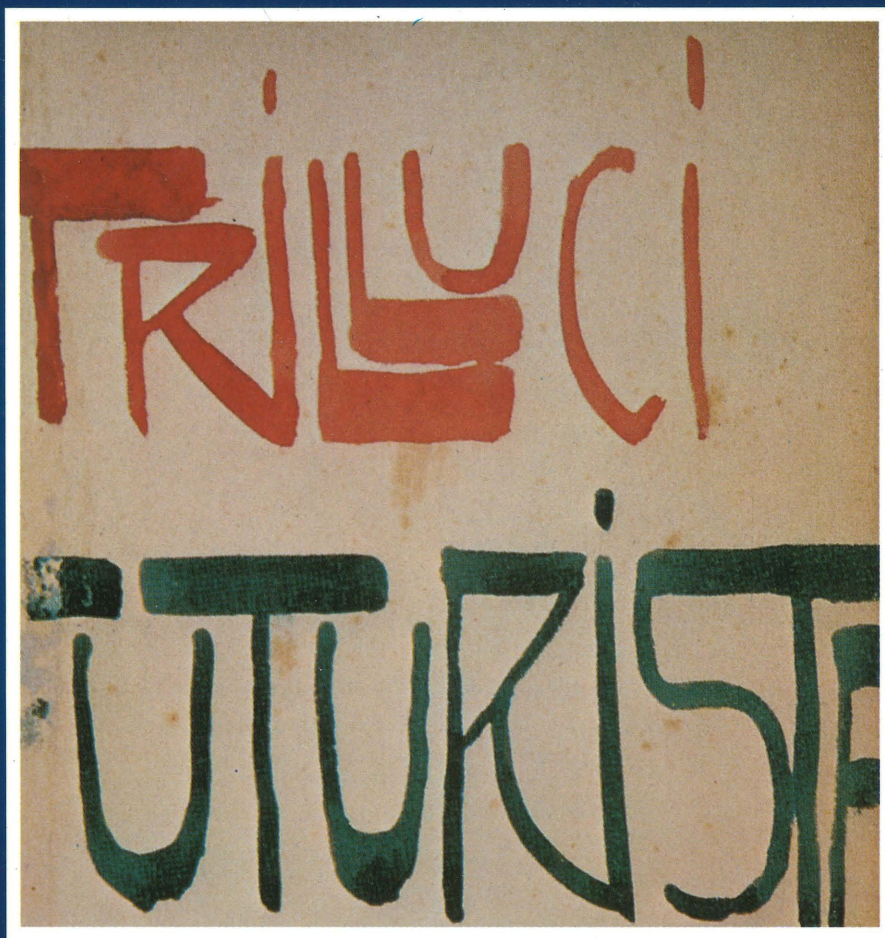
La mostra «Umberto Maganzini - Trilluci / Dal Futurismo alla Figurazione» rientra nell'ambito delle iniziative a carattere temporaneo, promosse dal Museo Civico di Riva del Garda, volte alla riscoperta e valorizzazione di momenti e figure particolarmente significative per la cultura locale.

Umberto Maganzini non è autore sconosciuto alla critica, come testimoniano i vari scritti a lui dedicati, tra cui l'importante monografia edita nell'anno 1966, a cura dell'amico Riccardo Maroni, con testi di Valerio Mariani per la pittura figurativa e di Teresa Fiori per il periodo futurista, ed a cui lo stesso artista aveva contribuito.

La presente iniziativa intende approfondire, sia in mostra che in catalogo, alcune problematiche della produzione artistica del Maganzini, in particolar modo le prove futuriste, sia pittoriche che letterarie, dato che fino ad ora l'unico contributo significativo in proposito rimane il saggio di Teresa Fiori.

Il tema figurativo, inoltre, viene analizzato attraverso l'esposizione di acquerelli, per la maggior parte inediti, criticamente scelti all'interno della ricca produzione dell'autore per evidenziarne il percorso stilistico, dalla ricerca plastica degli anni trenta fino alla lirica rappresentazione della realtà, che caratterizza l'intera opera del Maganzini.

La Direttrice
MARINA BOTTERI



PER UNA BREVE STAGIONE FUTURISTA

Bruno Passamani

Il richiamo alla roveretana Scuola Reale Elisabetтина degli anni Dieci è ormai assunto come passaggio topico per chi si occupi dei più significativi artisti o architetti-artisti trentini: esso vale per Fortunato Depero, Tullio Garbari, Luciano Baldessari ed altri, e risulta opportuno anche per il nostro Umberto Maganzini.

Citare questa scuola significa innanzitutto riandare a quello straordinario, epocale, si potrebbe dire, momento culturale e didattico che ebbe soprattutto protagonista un professore goriziano di disegno dal vero, Luigi Comel, divenuto quasi leggendario nella memoria dei suoi allievi per le straordinarie capacità di coniugare il sacro, austro-ungarico culto della missione educativa con la comprensione umana e la passione civile, di fondere dottrina tecnica e sensibilità didattica, rigore analitico e filosofia della visione, rispetto della tradizione e scatto verso il nuovo, verso la libertà progettuale.

In secondo luogo riaprire per un momento questo capitolo vuol dire rievocare il clima particolare, la tensione di quella scuola-atelier che non esiterei a definire laboratorio mitteleuropeo in ragione della ricchezza e circolarità delle idee portatevi da altri insegnanti che, al pari di Comel, si erano nutriti a fonti diverse, tra Vienna, Monaco, Firenze e Roma, come ad esempio Luigi Ratini, accademico e secessionista, ma tutt'altro che refrattario e parruccone.

Ho scritto altrove ¹⁾ della penetrazione tra gli studenti di questa scuola del fuoco futurista veicolato da «Lacerba» e dagli scritti di Boccioni oltre che dagli echi, ma non tanto flebili per la presenza a Rovereto di spiriti battistiani, delle clamorose serate marinettiane (quella triestina del 1910 fu memorabile anche per i brucianti contenuti politici): sarebbe tuttavia limitativo pensare che la spinta trasgressiva o eversiva futurista vi trovasse terreno fertile solo per via del caldo referente nazionalistico. Se gli animi dei giovani studenti trentini erano particolarmente recettivi al messaggio politico (nella fase prebellica esso sottende anche le prime larvali espressioni del futurismo giuliano ed in particolare goriziano), il reagente risolutivo va ricercato nel terreno più specifico delle tecniche artistiche e progettuali largamente praticate per programma in quella scuola e nei modi del loro svolgimento, soprattutto in quella inclinazione sperimentalistica che il citato Comel coltivava per principio nei suoi corsi di disegno a mano libera, indirizzandoli più che a disciplinare la mano secondo schemi astrattamente precostituiti, a «liberare» le individuali potenzialità.

A quanto si può inferire dalle caratteristiche comuni dei saggi scolastici dei suoi allievi, il maestro operava sulla scia di un gusto naturalistico-impressionistico, ma lontano dall'aneddotica verista; gusto che si direbbe di matrice monacense piuttosto che viennese, sensibile all'analisi della forma ed all'indagine delle sue connotazioni cromatiche e luminose.

Accanto a lui ed al Ratini è opportuno ricordare anche Cesare Coriselli, maestro di geometria descrittiva, il polo rigorosamente tecnico della visione.

Si configura così quel binomio «arte + scienza» individuato dai futuristi

¹⁾ Si veda in *Alle origini del mestiere*, Rovereto 1976, p. 9 e ss. La pubblicazione raccoglie le opere grafiche eseguite dagli ex allievi di Luigi Comel tra il 1907 e il 1913.

Sull'argomento si veda anche A. COMEL, *Artisti trentini «in erba» a Rovereto. In memoria del prof. Luigi Comel*, Udine 1974.

Della presenza del Maganzini alla Reale discorre anche R. Maroni nella monografia sul pittore da lui curata ed edita: AA.VV., *Umberto Maganzini*, Trento 1966, pp. 410-413.

ed in particolare da Balla e da Depero. Non sarà allora incongruente dire che, calando nel clima roveretano, la proposta futurista ritrovava certe sue componenti jugend e scientifico-positiviste. Questo spiega almeno in parte la ragione del suo successo in una situazione per tanti altri versi marginale (se si paragona a quella triestina, peraltro assai meno disponibile a farsi coinvolgere futuristicamente) e ci permette di cogliere alla radice certe affinità culturali che porteranno quasi naturalmente Depero, prima, e a breve distanza Maganzini, ad accostarsi al Balla analitico, al Balla della fenomenologia del moto e della luce.

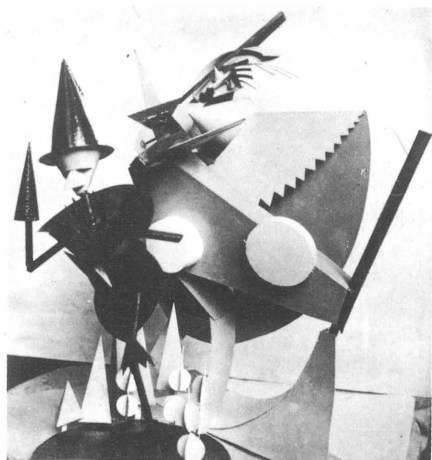
Le strade percorse da Depero e Maganzini per arrivare al Futurismo sono però diverse. Più anziano di due anni, ma soprattutto più irrequieto ed insofferente della routine scolastica, il primo giunge a Roma nel dicembre del 1913, dopo aver interrotto la frequenza alla Reale nel 1910. Già nel 1914 è nella sfera di Balla e della Galleria Sprovieri e redige il noto manifesto manoscritto, premessa fondamentale di *Ricostruzione futurista dell'universo*.

Al contrario Maganzini compie regolarmente il suo iter di studente, concludendo il 7° corso nel 1914. Non so se Depero, il quale, presente o assente, fu fino alla vigilia della guerra punto di riferimento per i giovani dissidenti della cittadina, abbia fin da allora intrattenuto rapporti di un certo significato sul piano culturale ed artistico con Maganzini. Questi non compare nelle memorie su questo decisivo momento fornitemi una diecina di anni fa da Luciano Baldessari e Remo Costa; ma per sua diretta ammissione egli aveva conosciuto Depero proprio in occasione della personale organizzata a Rovereto nell'ottobre del 1913 e ne ricordava i grotteschi ed i lavori ispirati in modo vario e contraddittorio all'estetica futurista²). È inoltre attestato che fra il 1913 ed i primi mesi del 1915 Depero si prodigò nel catechizzare gli amici roveretani esaltando il Futurismo e la libertà creativa, spronandoli soprattutto ad abbandonare la provincia per gettarsi in piena libertà, a Roma o Firenze, nell'inebbriante esperienza futurista. Se anche Maganzini fu destinatario di queste sollecitazioni, dovette ascoltare o leggere parole non molto diverse da quelle indirizzate ad Arturo Feller con una lettera che credo utile far conoscere almeno nei passi iniziali, se non altro per suggerire il clima che allora contribuì a certe scelte:

«Carissimo Arturo - Ho capito tuo temperamento - anzi ricorderai mio entusiasmo per te - e tutt'ora sento d'amarti e stimarti - d'aiutarti - giacché tu non devi assolutamente finire uno stupido impiegato - tu non devi soffocare tuo istinto ribelle - nobilissimo - forte sensibilità. Sento che tu dovrai finire futurista - tu devi venire da me - te lo (sic!) scritto ancora ed io insisterò di seguito - finché non sarò accontentato in questo mio desiderio - Per vivere? T'aiuterò. Sarai infallantemente aiutato. Abbi il coraggio di capire il vantaggio straordinario della massima libertà di abbandonare lo studio accademico - Vieni farai il critico - il boxer (sic!) - il teppista - lotterai - discuterai - inventerai - farai tutto quello che il tuo talento darà - e sono sicuro che farai - Vivrai - godrai - Non temere - c'è della gente con metà tuo cervello che cammina - tu marcerai oltre - Vedi quello che faccio - Vieni e farai - Non

Carissimo Arturo -
Ho capito tuo temperamento - anzi ricorderai mio entusiasmo per te - e tutt'ora sento d'amarti e stimarti - d'aiutarti - giacché tu non devi assolutamente finire uno stupido impiegato - tu non devi soffocare tuo istinto ribelle - nobilissimo - forte sensibilità. Sento che tu dovrai finire futurista - tu devi venire da me - te lo (sic!) scritto ancora ed io insisterò di seguito - finché non sarò accontentato in questo mio desiderio - Per vivere? T'aiuterò. Sarai infallantemente aiutato. Abbi il coraggio di capire il vantaggio straordinario della massima libertà di abbandonare lo studio accademico - Vieni farai il critico - il boxer (sic!) - il teppista - lotterai - discuterai - inventerai - farai tutto quello che il tuo talento darà - e sono sicuro che farai - Vivrai - godrai - Non temere - c'è della gente con metà tuo cervello che cammina - tu marcerai oltre - Vedi quello che faccio - Vieni e farai - Non

Lettera autografa di Fortunato Depero ad Arturo Feller, Roma 1915.



F. Depero, *Pinocchio, il Gatto e la Volpe*, 1915-1916. «L'Arlecchino di cartone che sgambettava piroettando sopra la testa della folla carnevalesca del Corso era per Depero più importante del Mosè di Michelangelo: ed io quasi ci credevo» (Umberto Maganzini, 1962).

²) «Il mio involontario iniziatore a quella forma nuova d'interpretazione del vero fu il pittore Depero quando a Rovereto nel 1913 aperse una mostra delle sue opere» (U. MAGANZINI, *Maganzini pittore. Pensieri d'arte e di vita*, Firenze 1960, p. 30).

³) AA.VV., *Umberto Maganzini*, Trento 1966, p. 435.

posso digerire tuo addormentamento - No-No - C'è sai una forza sconosciuta che mi fa insistere su tua redenzione...».

Maganzini tuttavia non è il tipo nato per fughe irrazionalistiche. Al rapporto con il Futurismo arriverà quando la sua famiglia si trasferirà a Firenze per sottrarsi alla guerra che tutti sentivano imminente. È la fine del 1914 e dal gennaio successivo Umberto passa a Roma con i due fratelli per frequentare Ingegneria, con propositi, dunque, non artistici. Senonché, ben presto coinvolto nelle manifestazioni irredentistiche e futuriste, che erano sostanzialmente tutt'uno, abbandona l'università dedicandosi all'arte. Tra il 1915 ed il 1918 la sua vita scorre tra Roma e Firenze, salvo la parentesi di volontario sul fronte italiano nel 1918³).

Non si lascia tuttavia condizionare dall'aria futurista di Firenze. Anche ad immaginare per lui le stesse frequentazioni di un altro roveretano allora a Firenze, parlo di Roberto Marcello Baldessari (poi noto come Iras Baldessari), quelle con i personaggi futuristi e para futuristi della stagione post-lacerbiana, che si apprestavano a ritrovarsi tutti intorno ad «Italia Futurista» di Carli e Settimelli, che lo ospiterà con due sintesi teatrali, le sue prove pittoriche (almeno per quanto ne conosciamo direttamente o indirettamente) sono estranee completamente al cubo-futurismo di matrice soffociana che informa le opere dei vari Nannini, Lega, Venna, Notte, Nannetti, Conti, del citato Baldessari e di altri due trentini allora a Firenze, Gigliotti Zanini e Tullio Garbari.

La scelta di campo futurista è tutta di marca romana. A questo punto conviene affidarsi alle sue personali memorie, quelle fornite nel 1962 a Riccardo Maroni, curatore ed editore della monografia apparsa nel 1966.

«Ti dirò del mio incontro con personaggi alcuni entrati nella storia per merito del mio futurismo. Quale ebbra esperienza fu la mia! Che forza che coraggio si manifestarono improvvisamente nell'animo di quell'adolescente che ero allora! Te lo dico futuristicamente, in parole sintetiche.

Gennaio 1915: i tre fratelli Maganzini si stabiliscono a Roma. Il più piccolo, Umberto, venuto per iscriversi all'università in ingegneria decide subito diversamente. Il ritrovare Depero che lo porta da Balla lo muta in un neofita del futurismo. Temeraria decisione. Addio futura laurea, addio sogni borghesi di benessere sicuro e di una sistemazione dignitosa. Ero già ebbro di poesia. Marinetti coi suoi versi scanditi lo collocavo tra i grandi poeti. La fontana malata di Palazzeschi era per noi ultimi arrivati una specie di poema un inno all'arsura alla desolazione di una fontana.

L'arlecchino di cartone che sgambettava piroettando sopra la testa della folla carnevalesca al Corso era per Depero più importante del Mosè di Michelangelo. Ed io quasi ci credevo: ero un catecumeni per fortuna già allora ribelle. Dunque niente università. Per conciliare e smorzare le amarezze dei miei cari lontani decisi di iscrivermi all'Accademia di Belle Arti.

1916: varcai il portone del Liceo artistico di Via Ripetta dove ora insegno. Breve esperienza. Me ne venni via brutalmente (ormai ero futurista) dicendo che scappavo da quel luogo puzzolente di polvere e di accademia. Quasi mi processarono per mandarmi in un luogo di costrizione. Mi salvarono

no i miei fratelli maggiori che già erano al fronte sul Col di Lana con la Legione Garibaldi»⁴).

Come si può rilevare, non troviamo nessun accenno all'ambiente fiorentino. Ritengo a questo punto necessario fare una diversione, che ci aiuterà a meglio comprendere il rapporto di Maganzini col Futurismo. E converrà subito dire che, avendo conosciuto il nostro artista nei primi anni Cinquanta, quando già mi muoveva qualche interesse per il Futurismo, grazie all'incontro con Depero, ebbi allora l'impressione che il pittore avesse rimosso quella sua breve, ma a suo modo intensa esperienza. Egli considerava i trascorsi di quella fase della sua vita una manifestazione di generosa incoscienza, da spiegarsi (e giustificarsi) soprattutto con l'infiammata carica irredentistica che lo animava, come i suoi fratelli e tutti i giovani fuggiti dalle terre irredente, ed alla quale Marinetti e i suoi seguaci avevano saputo dare le voci e le forme più eloquenti e plastiche.

Pur non disconoscendone l'utilità sul piano dell'esperienza formale e su quello dell'apertura culturale, il giudizio di fondo non suonava diverso da quello che si può leggere in una pagina del volume autobiografico uscito nel 1960 con la presentazione affettuosa e sotto tanti aspetti illuminante di Valerio Mariani.

«Non voglio tacere che nel futurismo si insinuarono fra i problemi di estetica, idee politiche. In fondo il futurismo benché sia stato un movimento rivoluzionario in campo figurativo, nelle sue idee politiche è stato reazionario. Da queste idee il fascismo trasse ispirazione. Marinetti fu nominato accademico d'Italia.

Oggi comprendiamo quale doveva essere l'incoscienza di allora. È questo il guaio dei movimenti riformatori: la combattività dei temperamenti portati a propagandare le proprie idee trascinano come in un'aria inebriante che stordisce attenuando il senso di responsabilità. Oggi possiamo misurarne gli effetti, valutarne le conseguenze.

Abbiamo camminato molto da allora. Grande è stata l'evoluzione quanto la maturazione, nel mio animo, dei problemi sociali. Credo di potere affermare senza perplessità, che gli uomini avranno un giorno qui sulla terra il loro paradiso»⁵).

Ritroviamo in questo testo le idee che sul Futurismo circolavano ancora negli anni Sessanta anche nel mondo della critica e degli studi, la preclusione acritica e indifferenziata, che solo una lunga storia di studi e l'individuazione delle varie componenti ideologiche e delle tendenze costituenti la galassia futurista e avanguardistica avrebbero rimosso. Non v'è dubbio tuttavia che il giudizio, anche se in modo sommario, coglie il nodo più problematico e drammatico della vicenda futurista come si venne configurando negli anni Venti, l'aporia tra rivoluzione artistica ed allineamento sofferto, ma impotente alla reazione politica, se non, in certi casi, la sua omologazione: Maganzini la sottolinea non solo accennando al Fascismo ed alla feluca accademica di Marinetti, ma ci tiene a dissociarsene contrapponendovi la propria maturata consapevolezza dei problemi sociali e sostanzialmente dichiarando l'opzione di sinistra, colorata di ingenua utopia palingenetica.

⁴) Op. cit., p. 435 e ss.

⁵) U. MAGANZINI, op. cit., p. 31.

⁶) U. CARPI, *Ideologia e politica del futurismo fiorentino*, in AA.VV., *Futurismo a Firenze 1910-1920* (a cura di G. MANGHETTI, Verona 1984, p. 45 ss.).

⁷) Cfr. M. DRUDI GAMBILLO e T. FIORI, *Archivi del Futurismo*, Roma 1962, v. II, p. 434.

⁸) Lettere 3/3/1960 e 30/11/1960 (Archivio R. Maroni, Trento).

⁹) Lettera 10/8/1962 (ibidem).



Umberto Maganzini, *Autoritratto*, 1916, acquerello su carta (Cat. 1).

Diamogli atto che, scritte da un convinto dissidente negli anni del Fascio, mai tesserato e poi militante della Resistenza, tali affermazioni non suonano come ripensamenti tardivi e opportunistici: acquistano anzi un senso particolare, di continuità e coerenza culturale se le colleghiamo alla sua esperienza dentro il Futurismo. Non è infatti influente rilevare l'estraneità di Maganzini al futurismo fiorentino, a quei suoi peculiari accenti strapaesani, beceri e teppistici, che, saldando le posizioni precisatesi in «Lacerba» a quelle riprese in «Italia Futurista», consentono di cogliere una sua marcia di fondo costante di provincialismo rustico e terriero, prima, protofascistica e di fascismo militante poi, secondo la diagnosi formulata da Umberto Carpi ⁶).

Allineandosi, come vedremo, alle ricerche ed alle formulazioni di Balla e di Depero, Maganzini sceglieva l'area formale «pura», sicché potremmo contare tra le ragioni del distacco dal campo futurista anche la volontà di sottrarsi alla contaminazione tra arte e politica, oltre a quelle, beninteso, di più specifico ambito formale, che indagheremo tra poco.

Perché Maganzini sentisse il bisogno di ristabilire un rapporto con quella sua esperienza giovanile, dovrà intervenire una provocazione critica esterna. E ne fu attrice Teresa Fiori, la quale, compiendo con la Drudi Gambillo quella ricerca sul campo, che ben conosciamo, raccoglieva i materiali per il secondo volume degli *Archivi del Futurismo* e obbligava, quasi, l'artista a ritrovare i documenti della sua partecipazione al movimento ⁷).

Ciò malgrado eccolo confessare in una lettera del marzo 1960 al Maroni: «mi sento molto distaccato dal Trilluci di allora, come se parlassi di un estraneo», sorprendendosi dell'interesse della giovane studiosa «vedendo le poche cose che ho salvato dal naufragio» ⁸).

Sarà un riaggallare lento di dati e di consapevolezza, una «recherche» dal procedere faticoso tra remore psicologiche e politiche; gli saranno stimolo la notizia della morte di Depero e, più oltre, nel 1962 l'uscita nella collana di monografie sugli artisti trentini curata dal Maroni del libretto dedicato a Roberto Marcello Baldessari. A proposito di quest'ultimo scriverà all'amico Maroni: «Consideravo, leggendo, che il mio futurismo è stato sconosciuto a tutti. Il mio nome non appare mai come se non avessi operato, e con quale passione e impegno ho operato. Eppure come non fossi esistito. Colpa, in parte, ce n'ha Depero che verso di me è stato sconoscente. In quella foto ingrandita e così ben riuscita che accompagna un catalogo che mi diede Rosetta, il Depero poteva nominarmi. Già a Roma all'epoca del mio futurismo, Marinetti aveva notato la suprema egocentrica ambizione del Depero. La mostra del 1916 l'ha sempre considerata personale e invece c'ero anch'io (e la mia opera fu notata da Broglio e Recchi) e altri. Io, Io, io, è sempre stata la sua fissazione. C'era anche il fatto che la spesa di quella mostra considerata collettiva fu tutta a carico di Marinetti. La mia amarezza l'ho espressa a Rosetta nell'ultimo incontro a Rovereto. Dunque sono sempre quel Lazzaro che dovrà un giorno risorgere...» ⁹).

Ecco finalmente Maganzini riconoscere a Trilluci, prima considerato come un estraneo, il diritto all'esistenza storica: la «foto ingrandita» altro non è che il documento ben noto, perché ricorrente nelle pubblicazioni di Depero

e su Depero, ove costui compare con tre giovani in un'inquadratura della mostra tenuta nella primavera del 1916 presso la Sala d'Arte A. Angelelli di Corso Umberto 53. Dispersi o distrutti i lavori di quel periodo, Depero utilizzò questa fotografia e poche altre per sostenere i propri titoli nell'ambito della pittura astratta (o, meglio, degli equivalenti pitto-plastici astratti) e delle composizioni parolibere (o di «onomalingua»). Nel volume *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* del 1940 la didascalia che accompagna la riproduzione dichiara «personale» la mostra e qualifica i giovani in gruppo con Depero «amici artisti»¹⁰).

Confesso che, pur avendo identificato la presenza di Maganzini-Trilluci (è il primo a sinistra), ho sempre dato come personale di Depero questa esposizione, anche se il programma-manifesto diffuso per l'occasione e recante l'intestazione «Esposizione futurista Depero», segnala in calce al verso che «I giovanissimi futuristi TRILLUCI — pittore parolibero — SERENO — parolibero — GIOVANNI VISIONE — parolibero — PONTE — pittore — FORMOSO — parolibero presenteranno i loro primi quadri e le loro prime parole in libertà». Considerando l'ingente numero di lavori esibiti da Depero (200 tra dipinti e disegni, costruzioni di vario tipo, tavole di onomalingua ecc.), pare evidente che la presenza di questi «giovanissimi futuristi» dovette essere del tutto marginale. Si trattava di esordienti, destinati ad avere breve notorietà di lì a pochi mesi sulle pagine di «Italia Futurista», dove pure verranno presentati come «giovanissimi futuristi». Questa politica di generose affiliazioni e di piuttosto facili onorificenze artistiche piaceva tanto a Marinetti, incline troppo spesso a puntare più sulla massa d'urto che sulla qualità, come i lacerbiani avevano clamorosamente dichiarato separando, con criteri peraltro molto soggettivi e di parte, Marinettismo da Futurismo. Anche Boccioni vi contrapponeva una sua rigida ortodossia, ma più discretamente si limitava ad una critica dall'interno e a dissentire, come vedremo, per lettera.

Tuttavia vedersi pubblicare qualcosa o essere gratificati da lodi travolgenti del «Capo» non corrispondeva all'automatica assunzione nel movimento. Tra i «giovanissimi futuristi» or ora nominati chi si distingue per la non occasionalità dell'impegno e dei risultati è senza dubbio alcuno Maganzini-Trilluci.

Ci sono note, perché pubblicate, unicamente quattro prove letterarie futuriste, ma esse bastano per accertarne lo scatto sul resto di questa produzione giovanile: cito in particolare la meno conosciuta delle sue tre sintesi teatrali, *Freddezza femminile*, reperibile nel secondo volume del *Teatro Futurista Sintetico* raccolto da Marinetti, Corra, Settemelli (1916), che il Verdone giustamente assume nella categoria del teatro futurista filmico e visionico per il deciso taglio pantomimico e gestuale, quasi automatico e surreale¹¹). Il suo gusto paradossale e giocoso l'avvicina a certi copioni deperiani.

Freddezza femminile appare nella seconda raccolta di testi teatrali, uscita come supplemento de «Gli Avvenimenti» dell'aprile 1916 ed è quindi la prima delle tre sintesi di Maganzini-Trilluci ad avere l'onore della stampa, *Futurismo e passatismo* e *L'asino è il più evoluto dei passatisti* essendo uscite

ESPOSIZIONE FUTURISTA

DEPERO

ROMA

Corso Umberto N. 20

Aperta dalle 9 alle 13 e dalle 17 alle 20

Invito personale

1. - MOTORUMORISMO.

Il movimento pittorico — astratto — dinamica futurista — quali furono e sono le intenzioni (opere di emulazione — simulazione — equivalenti di rumori — colori — velocità — e stati d'animo — espressi più o meno automaticamente).

Cil. manifesti: La ricerca futurista dell'artista. **Balla-Depero** abbiamo detto, **Balla**: le prime ricerche di composizione pitto-plastiche di equivalenti astratti e dinamici con piani colorati — stagioni — la via, ecc.; **Loi**: i primi esempi — con relativo programma teorico — di motorumoris- mo, cioè la fusione complessiva di espressioni plastiche astratte — dinamiche — trasparenti — spaziali — volute.

Le moti — trasformati — spaziali — scoppianti — viventi con l'auto espressionismo e movimento — nastro — di ogni cosa meccanica — film — cinema — elettrico, ecc.

Il problema dell'iniziazione delle espressioni pitto-plastiche nella loro vitalità — meccanica (spontanei di colori e forme — fenomeni che succedono dentro e fuori di noi — spaziali — goli — spori — scoppi — stridimenti — rumori — colori — colori — bianco che diventa rosso, ecc. — Movimento nero che scompare su di un piano e riappare in altro punto dopo breve tempo — (come che entra in casa — appare alla finestra).

2. - DRAMMA ASTRATTO Pitto-Plastico.

Simulazione: di Astrazione dello sviluppo organico dello stato d'animo plastico; di astrazione ideale; di astrazione ideale; di astrazione ideale.

(Risultato per la prossima composizione del Dramma astratto motorumoris- mo — la ricerca dell'Universo vivente astratto futurista).

Questi grandi blocchi e neri esposti per linee, colori, forme e similitudine — risultati complessivi, solidi, costituenti delle idee pitto-plastiche-dinamiche astratte.

Stile della nuova sensibilità futurista — trasformazione completa del lirismo — improvvisazione — sensazione — aggrivo — curvato, ecc. in lirismo astratto; — astrazione — splendore — meccanico — capacità di vivere — misurare — calcolare — pianificare — parlare — pensare — valutare con precisione matematico-meccanica e classica cristallina lo splendore-vibrante indistinto delle più misteriose e minime sensazioni future — coloriche — plastiche colorose — impalpabili — imperturbabili — sensuali al di là di ogni valore di realtà.

Stile che dà la meravigliosa esplicita possibilità di poter esprimere su ogni artefice la minima e più astratta sensazione personale. — Caratteristica con varietà e impressionante evidenza il proprio temperamento artistico.

3. - L'ARCHITETTURA DINAMICA (città aerea).

Primo nucleo applicazione architettonica dello stile astratto. — Sviluppo in 3 parti: cuore della città futurista costruita con assoluto nuovo criterio.

I° Strato terreno — fabbriche — depositi — magazzini — abitazioni operaie.

II° Strato meccanico — lo sviluppo massimo di tutte le macchine meccaniche — elettriche con l'auto scopo di omogeneo-simulazione della città aerea-pitto-plastica.

III° Strato plastico (città aerea) — l'ambiente intellettuale — spiritivo — artistico — giuoco — lasciato nello spazio. — Basi giuranti — Movimenti dinamici paroli volanti — Passaggi spaziali nello spazio in vertici luminosi colorati — Pitture giro-pio-iche.

Piazze — Parchi aerei — Stazioni per aeroplani — Ville volanti — Caffè su pali altissimi a 100 - 200 - 300 - 1000 metri d'altezza.

4. - PAROLE IN LIBERTÀ.

Il linguaggio astratto, la più audace espressione di parole in libertà e la prima ricerca di una Poetica Onomalingua astratta. La verbalizzazione astratta di colori — sensenze — velocità — luci — temperature — spazio — stati d'animo, ecc. (Risultati primitivisti).

Bellissimi esemplari originali di **Architettura tipografica**.

Autodidattici — Giuochi — Scenari — Proverbi — Osservazioni — Osservazioni.

Una ricca raccolta di canzoni in parole in libertà, aforismi, racconti, ecc.

I GIOVANISSIMI FUTURISTI

TRILLUCI - pittore parolibero

SERENO - parolibero

GIOVANNI VISIONE - parolibero

PONTE - pittore

FORMOSO - parolibero

presenteranno i loro primi quadri e le loro prime Parole in Libertà.

L'Esposizione Depero sarà inaugurata dai Futuristi

MARINETTI e BALLA

Per. De. 1916/17. Roma - Via Marconi, 2

Manifesto - catalogo della personale romana di Fortunato Depero, aprile-maggio 1916.

Esposizione Futurista Depero, Roma, aprile-maggio 1916 (da sinistra U. Maganzini, F. Depero e due amici artisti).



nel numero 2 (15 giugno 1916) de «L'Italia Futurista». Non è neppure trascurabile la differenza delle testate, se pensiamo che le raccolte de «Gli Avvenimenti» hanno carattere assai più selettivo. Ed infatti, mentre i Sere-
no, Visone, Ponte e Formoso non sortiranno dall'anticamera de «L'Italia Futurista», Trilluci si guadagnerà l'ammissione al movimento, come si può constatare dagli organigrammi futuristi che escono a partire dalla primavera 1916: vi compare sia come poeta che come autore di sintesi teatrali, ma non come pittore¹²). Anche Depero figura nelle varie «nomenclature» futuriste tra 1915 e 1916 come scultore (con Balla e Boccioni), parolibero e alla rubrica teatrosintesi: la pittura è esclusiva di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Sironi o, dopo il distacco di Carrà e Severini, dei soli quattro rimasti. L'ambito pittorico e plastico appare in definitiva particolarmente tutelato, almeno prima della morte di Boccioni e dell'emergere dei gruppi pittorici locali (primo fra tutti quello fiorentino).

A prescindere da tali inquadramenti ufficiali, Maganzini si era tuttavia guadagnato una certa attenzione come pittore ancor prima che come poeta. Fin dal gennaio del '16 infatti Boccioni dava conto in «Gli Avvenimenti» della visita compiuta al suo studio, annotando che «Questo giovanissimo trentino affronta con entusiasmo e sincerità assoluta i problemi più ardui della plastica moderna» ed aggiungendo che «la sua opera è già considerevole e promette molto»¹³).

Questo numero de «Gli Avvenimenti» è del 30 gennaio e nella stessa

¹⁰) Ivi, p. 87.

¹¹) M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma 1969, p. 100.

¹²) In *Piedigrotta* di Cangiullo, uscito nelle Edizioni di Poesia; in «Italia Futurista» del 10 luglio 1926.

¹³) U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti* (a cura di Z. Birolli), Milano 1971, p. 395.

rubrica («Le arti plastiche») Boccioni riferisce anche sulle visite sue agli studi di Balla e di Depero: la citazione della mostra «Fu Balla e Balla Futurista», allestita alla Sala d'Arte Angelelli consente di fissare alla fine di dicembre o al massimo ai primi di gennaio le visite boccioniane e di desumere che Maganzini a quella data ormai da tempo doveva lavorare in direzione futurista se, come Boccioni ammette, aveva espresso un'«opera considerevole» e già molto promettente. Mi chiedo a questo punto se la sincerità di Boccioni fosse pari a quella «assoluta» che egli riconosceva a Maganzini.

L'associazione dei due giovani con Balla non è accidentale: Boccioni individua una connotazione romana del Futurismo avente il proprio asse sulla linea già chiaramente definita nel marzo 1915 con il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*. Linea estranea alle connotazioni cubo-futuriste fiorentine, ma anche diversificata dalla ideologia e sintassi boccioniane, per la sua marcata caratterizzazione in senso sperimentale e scientifico e soprattutto per la sua disposizione a nuove forme espressive, all'arte-oggetto (gli equivalenti pitto-plastici di emozioni e sensazioni), all'invenzione moto-rumoristica, al vitalismo ludico, al comportamento.

Sarà stato sicuramente Balla ad indirizzare Boccioni da Depero e Maganzini: il tono ed i termini dei concisi rendiconti boccioniani sui due artisti sono troppo generali per farci avvertire qualcosa di più di un interesse alquanto distaccato, di una presa d'atto, da parte dell'artista milanese. Se l'asetticità della registrazione può giustificarsi per l'esordiente Maganzini, acquista un altro significato applicata a Depero, che già era stato ammesso al movimento con un documento firmato anche da Boccioni e aveva pubblicato con Balla *Ricostruzione futurista dell'universo*. Noi però conosciamo per la testimonianza di Depero stesso come Boccioni aveva reagito negativamente alla visione dei *Complessi plastici* in quella visita allo studio¹⁴): con i lavori che Balla aveva presentato alla sua personale e quelli che andava sviluppando, anche queste creazioni deperiane erano le prove concrete che *Ricostruzione futurista dell'universo* non era stata una manifestazione di puro velleitarismo, bensì la piattaforma di un futurismo diverso, che sfuggiva da tutte le parti e creazionisticamente al rigoroso sistema teorizzato da Boccioni e tenacemente difeso anche nel caso del fotodinamismo bragagliano. Non sembra quindi inverosimile che la frase contenuta nella lettera di Boccioni a Pratella del 16 giugno 1916 a proposito dei «nuovi arrivati al futurismo», che ne afferrano le idee, le inforcano e corrono «a rotta di collo stroppiandole» (proprio come i volontari del battaglione ciclisti!) possa avere come bersagli anche Depero e Maganzini¹⁵). Si spiegherebbe meglio anche il tono delle due noterelle, redatte con la preoccupazione di non sbilanciarsi in senso positivo; ma neppure in senso negativo e questo per non guastare i rapporti con Balla e con Marinetti.

A differenza di Depero, di cui possediamo bastanti documenti figurativi, fotografici ed ideologici per gli anni 1915-16, ed in particolare per valutare i settori ed i livelli del lavoro esibito alla mostra del 1916, per Maganzini la ricostruzione risulta molto problematica: il rammarico è ancora più grande in quanto ricostruire il Maganzini-Trilluci di questa fase significa ridisegnare



Esposizione Futurista Depero, Roma 1916, aprile-maggio, part: sullo sfondo stanza riservata ai giovanissimi futuristi Trilluci, Sereno, Giovanni Visone, Ponte, Formoso.

Stanza - Studio di Depero a Roma, 1915-1916. «Visite domenicali ai Prati in via Germanico, dove Depero con Rosetta aveva già riempito la propria camera di costruzioni in cartone, di meccanismi in filo di ferro e carta colorata» (Umberto Maganzini, 1962).



pressoché l'intera sua esperienza futurista. È veramente da dolersi che dell'esposizione nelle sale di Corso Umberto la documentazione fotografica sia stata riservata solo a Depero, ed anche questa fu realizzata con eccessiva economia: tre lastre in tutto, che si conservano al Museo Depero di Rovereto. Tra queste la foto incriminata, della quale già si è detto; vale la pena di aggiungere qui che essa venne pubblicata dal Maroni anche nella monografia di Maganzini (che questi però non poté vedere), postumo riconoscimento, ma ahimè ancora incompleto, perché a commento vi ripeté ancora la dicitura che aveva rattristato l'artista: «Prima mostra di pittura e di poesia astratte, di Fortunato Depero: Roma, 1916» limitandosi a porre in parentesi «Maganzini è il primo a sinistra; il secondo è Depero». Non un cenno alla presenza di opere.

Delle tre fotografie solo una lascia intravedere dietro un divisorio la scritta *Ponte*, nome di uno dei cinque «giovannissimi»: ad essi era dunque stato lasciato uno spazio interno, piuttosto ridotto e scarsamente illuminato, a quanto si può arguire, che consentiva unicamente presenze molto modeste e con lavori di dimensioni assai contenute.

Anche gli echi critici risultano piuttosto avari: nelle loro recensioni Recchi e Broglio dimostrano molto interesse e considerazione per le varie realizzazioni e proposte deperiane, ma riservano a Maganzini poche righe finali, peraltro di lusinghiero apprezzamento, ignorando gli altri.

Scrivre Recchi: «Altra forte tempra d'artista ancora giovanissimo è Trillu-

¹⁴⁾ Ne tratto ampiamente nel mio *Depero*, Rovereto 1981, pp. 54-60. Ancor prima in *Fortunato Depero*, Documenti Martano/Due, 16 bis, 1970, s.p.

¹⁵⁾ U. BOCCIONI, op. cit., p. 388.

ci, che espone varii studii all'acquarello di equivalenti di velocità, rumori, luci, espressi con originalità di costruzione pittorica e forte senso architettonico. Trilluci ama gli ambienti in cui vi sia un'intensa vita dinamica ed acustica (*Luci di automobile in corsa*, *Emozioni di officina*) ed immergendosi nel caos emotivo ne coglie gli elementi migliori di cui ci dà poi una sintesi fortemente drammatica»¹⁶). E Broglio: «Degli altri futuristi che espongono con Depero vale parlare del giovane Trilluci. Si distingue da Depero, il Trilluci, per la sostanzialità della emozione che si può definire veramente plastico-coloristica-rumorista. Così più compromesso con la materia emozionale di Depero, il Trilluci, dà opera calda, viva, sensuale, ospitale per l'osservatore, anche se limitata, per ora»¹⁷).

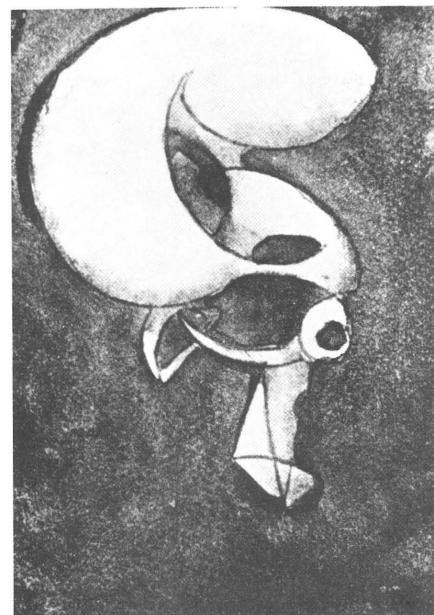
Non più di questo: quanto basta, tuttavia, per accertare che Maganzini non aveva prodotto quadri, ma solo studi all'acquarello, come quelli di piccole dimensioni che ci sono pervenuti e che in questa mostra sono presentati (e qualcuno almeno, se non tutti, avrà figurato a quella del '16) e che i temi delle sue ricerche di forma e colore riconducono inequivocabilmente a quelli balliani. Un dipinto pubblicato dal Maroni con la data 1917 ed il titolo *Emozione officina*¹⁸) va plausibilmente collegato all'acquarello citato dal Recchi: prendendo per buona la tecnica (olio) e la data esibite in didascalia (putroppo mancano le misure) sicuramente fornite all'editore-curatore della monografia dalla Fiori, possiamo riconoscervi una redazione finale in grande e ricavare qualche dato sul livello della ricerca del giovane, allineato indiscutibilmente su Balla e tuttavia incline a dare del moto una rappresentazione plastica graduando forme e spessori con variazioni cromatiche e contrasti luministici.

Dopo uno scavo paziente e metodico tra le carte maganziniane la Fiori dichiarava di essere riuscita a raccogliere non più di una cinquantina d'acquarelli, che datò secondo le indicazioni del pittore¹⁹); il suo consuntivo peccava forse per eccesso in quanto lo stesso Maganzini, informando il Maroni delle ricerche della studiosa, affermava di possedere unicamente «dei minuti schizzi acquarellati della misura variante da 4-5 cm., 6-8 cm., 8-10 applicati su carta da spolvero in serie di 6. Ne tengo 5 o 6 fogli»²⁰).

Da allora il gruppo già esiguo si è malauguratamente assottigliato ed oggi possiamo far conto solo sui 24 pezzi pervenuti nel 1968 al Museo Civico di Rovereto e su altri 3 di proprietà privata ritrovati dai curatori di questa esposizione²¹). Solo uno supera di poco i 40 cm. in altezza, presentando dimensioni atipiche rispetto a quelle «miniaturistiche» dei restanti, dai quali si distingue pure per la tecnica a carboncino, che molto probabilmente ha determinato le dimensioni.

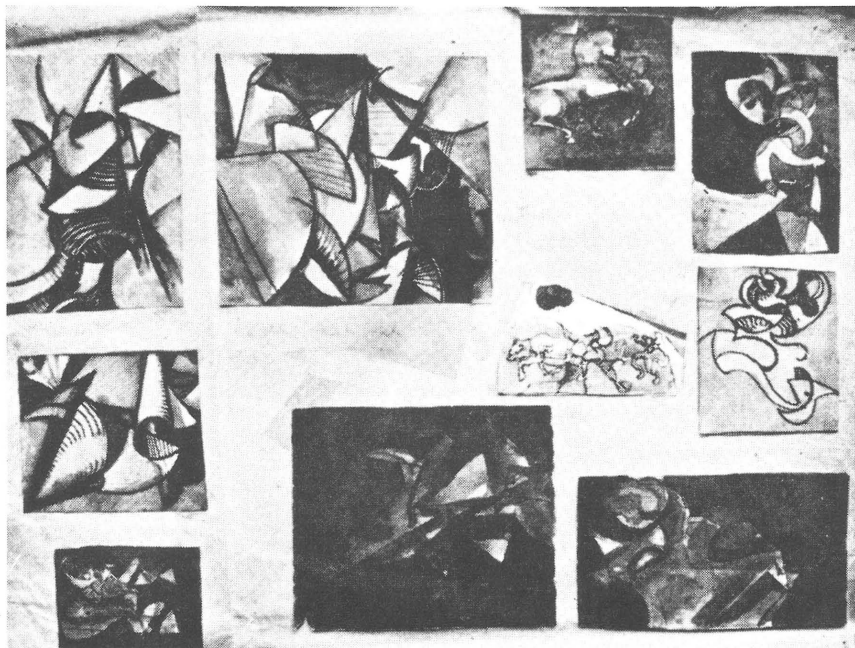
A questi vanno aggiunti i 12 riprodotti nella monografia curata dal Maroni, oggi introvabili: i caratteri stilistici non si discostano tuttavia da quelli dei materiali conservati. Si può dunque concludere che in questo periodo Maganzini privilegia il piccolo formato e quella tecnica all'acquarello, che resterà anche successivamente il suo mezzo espressivo quasi esclusivo.

Sui colori ad acqua, oltre che sull'uso del lapis e delle chine, si fondava del resto nell'istituto roveretano frequentato dal pittore l'insegnamento prati-



Umberto Maganzini, *Forma sospesa nello spazio*, 1917, acquerello su carta.

Umberto Maganzini, *Forme sospese nello spazio*, 1916, acquerello su carta.



cato dal ricordato Comel, che sapeva portare i propri allievi ad una non comune padronanza di questi mezzi rapidi, solo apparentemente semplici, come fanno fede i fogli eseguiti nei loro anni di discepolato da Depero, Garbari, Luciano Baldessari e da altre meno note figure dell'arte e dell'architettura trentina formatesi nella Reale roveretana.

Il suo lavoro dunque, almeno per quanto oggi ne sappiamo (e ad eccezione dell'olio ora incontrato), sembra prevalentemente limitato entro una sfera di sperimentalismo privato, senza trovare liberazione ed affermazione in espressioni più definitive, che per tecnica e dimensioni, cioè, rendessero più concrete ed aggressive le idee pittoriche, gettandole in faccia al pubblico con tutto il peso provocatorio della loro vistosa presenza.

Penso che in ciò si rifletta il carattere particolarmente schivo di Maganzini, condizionato da una timidezza che con gli anni si farà ossessiva, fino alla nevrosi: un carattere che costringe l'artista agli antipodi delle estroversioni e della grinta di Depero e che sicuramente gli inibisce, prima, e gli nega poi il superamento della fase di applicazione metodologica, togliendogli il coraggio del salto qualitativo dal procedimento analitico alla realizzazione formale.

È Maganzini stesso a spiegare il significato dei «minuti schizzi» acquarellati: «Vi svolgo il motivo del *falciatore*, dell'*aratore*, qualche rara ricerca sul fabbro martellante, piccole sagome che rappresentano l'*architettura uomo* che in moto traccia nello spazio una nuova architettura (derivata) che è (in sintesi) la sintesi dei vari stadi successivi» ²²).

¹⁶) M. RECCHI, *L'esposizione futurista Depero*, in «La Concordia», Roma 17/5/1916.

¹⁷) M. BROGLIO, *L'esposizione romana di Depero*, in «L'Epoca», Roma, marzo 1916.

¹⁸) AA.VV., op. cit., p. 446.

¹⁹) AA.VV., op. cit., p. 439.

²⁰) Lettera 8/3/1962 (Archivio R. Maroni, Trento).

²¹) Tre piccoli acquerelli su carta (*Emozione officina*, cm. 30×22, 1918; *Studio per aratore-cavallo*, cm. 33×45; *Forme sospese nello spazio*, cm. 31×37) di collezione privata figurano alla mostra *Centenario della nascita di F.T. Marinetti*, organizzata dalla Galleria Pancheri di Rovereto nel 1976.

²²) Lettera 8/3/1962 cit.

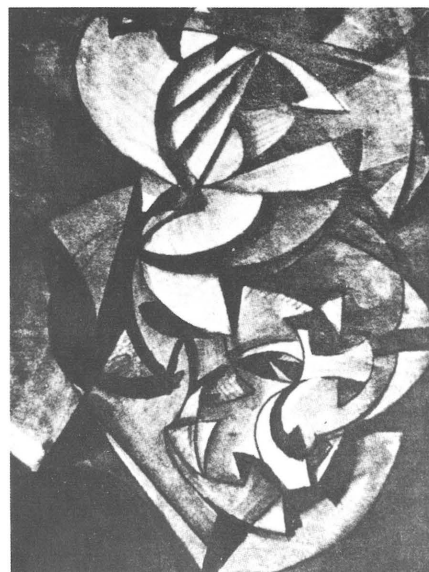
Il processo che dall'assunzione dell'immagine reale porta per fasi di successiva semplificazione e concentrazione alla «nuova architettura» appare bene esemplato nei gruppi di schizzi che per comodità di immediato riscontro contraddistinguono con i numeri da 1 a 5 e da 8 a 10.

Nei fogli 1, 2, 3 il riferimento al soggetto di partenza risulta ancora chiaramente riconoscibile. Vale la pena di osservare che, come Depero nella sua preistoria degli anni tra il 1911 ed il 1914, anche Maganzini prende le mosse da una tematica realistico-sociale, quella del lavoro: se il primo dipinge un taglialegna o schizza dei nudi piegati sotto pesanti carichi, il secondo sceglie il falciatore, il fabbro, l'aratore. Si tratta di una tematica che rimanda alla realtà contadina del Trentino, estranea al macchinismo metropolitano ed alle ciminiere esaltate dai futuristi. Ma le analogie tra Depero e Maganzini non sono limitate a questo aspetto in quanto, a parte le affinità dei modi grafici denunciate dai disegni più riconoscibili nei soggetti, che attestano la comune, iniziale gravitazione nella cultura secessionista-simbolista percorsa da trepidazioni e sussulti espressionisti (che in Depero tuttavia sfociano nel grottesco), l'evolversi verso soluzioni formali di architettura o di sintesi dinamica procede in entrambi su due direttrici.

Lungo la prima si avverte un progressivo semplificarsi dei dati oggettivi e un concentrarsi dell'immagine in piani e volumi serrati ed elementari attivati da marcate linee di contorno, pronti, si direbbe, a tradursi in scultura (con soluzioni tra Arčipenko e Gaudier-Brzeska). Lungo la seconda si realizza una ricerca più propriamente futurista, impostata cioè sull'analitica delle linee andamentali e linee-forza, che privilegia l'energia grafica: a questo punto, tuttavia, le strade di Depero e di Maganzini divergono in quanto il primo nella resa del dinamismo del corpo umano si colloca più decisamente sul versante boccioniano (anche se nell'iterazione dei «moti fermati» si avverte il cinematismo analitico balliano), mentre Maganzini accoglie in pieno, anche se non scolasticamente, la lezione di Balla. Egli realizza infatti dei contesti grafico-pittorici (mi riferisco ai nn. 8, 9, 10) di linee curve e rette, di cerchi e triangoli, di piani luminosi e trasparenti, che vanno relazionati al Balla di *Mercurio che passa davanti al Sole* e ad opere che con questa si connettono.

Questa differenza può spiegarsi almeno in parte, a mio parere, con lo scarto di tempo che divide le esperienze dei due giovani artisti trentini: l'esperienza di Depero si sviluppa tra la fine del 1913 ed il 1914 ed in particolare è influenzata dalla personale di Boccioni allestita nel dicembre 1913 presso Sprovieri; quella di Maganzini è invece di un anno più tarda ed ha come riferimento Depero (le sue stilizzazioni plastiche) e Balla.

Anche il fatto che dei suoi schizzi rimasti solo uno (il 6 b) sia direttamente riconducibile alla grafica di Boccioni sul tema del *Dinamismo di un ciclista*, mi sembra confermi la marginalità della lezione boccioniana su Maganzini e la centralità per il suo orientamento futurista del binomio Balla-Depero: se poi il taglio superiore del foglietto contenente lo schizzo, taglio che di fatto reseca la figura del ciclista, non dipendesse da un intervento successivo (volontario o casuale non importa), ma fosse originario, il peso boccioniano



Umberto Maganzini, *Emozione officina*, 1917, acquerello su carta.

Cartolina autografa di Trilluci a
Fortunato Depero, Roma, 23.2.1917.



potrebbe vedersi ulteriormente ridotto, perché anche questa prova di dinamismo grafico finirebbe per presentarsi come una rilettura di Boccioni in chiave di astrazione dinamica, vale a dire in chiave balliana.

«Oh i beati incontri con Balla laggiù in quel lungo casone isolato nella campagna. Occupava tutto un piano lo studio di Balla. Gli mostravo i primi lavori alcuni dei quali ancora conservo. Modo, quello di Balla, veramente originale di giudicare i miei lavori. Veramente più che un giudicare era uno sgranare di lodi. Un mettere di sotto in su il lavoro e di esclamare a cuor contento: «Vedi che è bello anche visto alla rovescia»? Visite domenicali ai Prati in Via Germanico, dove Depero con Rosetta aveva già riempito la propria camera di costruzioni in cartone; di meccanismi in filo di ferro e carta colorata che, muovendo una manovella giravano su un asse. Così quelle forme in moto costruivano nell'aria immateriali volumi»²³).

Efficace, seppur schematica, pittura di clima e di personaggi, acquarellata, si direbbe, come sapeva fare Maganzini: in questo acquerello romano egli gravitava, pendolare tra le due «officine» di Balla e Depero, dove i due andavano elaborando gli «equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo». Capovolgere il lavoro significava togliergli l'ultimo pur vago residuo di referenzialità oggettiva, liberare l'emozione plastica di «forme sospese nello spazio - equilibrio labile indifferente», come recita la didascalia della tavola I della monografia Maroni, che riproduce un gruppo di piccoli lavori andato smarrito.

²³) AA.VV., op. cit., p. 437.

A rappresentare questa graduale, ma decisa liberazione stanno oggi i lavori ai fogli 3, 4, 5, ma soprattutto quelli ai fogli 12 e 13.

Vorrei riferire a queste strutturazioni di forme l'affermazione di Boccioni circa il taglio del lavoro di Maganzini, che affrontava «con entusiasmo e sincerità i problemi più ardui della plastica moderna», riconoscendo al maestro milanese in «visita pastorale» e sicuramente molto critico, lo sforzo di cogliere nel lavoro del giovane trentino un suo specifico carattere.

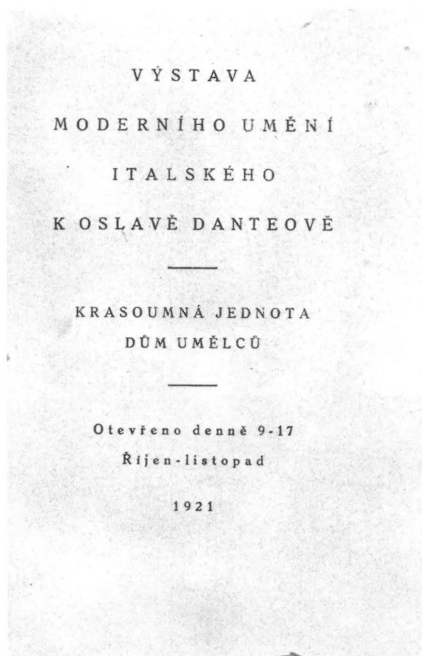
Siamo, è vero, ancora e sempre nella linea segnata da Balla e Depero, in particolare dai *Complessi plastici* e di quanto a livello grafico o pittorico a questi si può relazionare (volumi curvi, conici, intersezioni di piani e solidi, inflessioni ed estroflessioni, tensioni strutturali interne e rapporti con lo spazio si organizzano secondo quei modelli): Maganzini tuttavia inventa un rapporto nuovo tra la concretezza dei nuovi oggetti plastici e gli effetti cromatici: l'impiego dei colori ad acqua, infatti, determina una dialettica di toni profondi e di trasparenze, di affermazioni plastiche e virtualità luminose, di concretezza ed apparenza, che manifesta una naturale vocazione lirica, alquanto lontana dall'aggressiva nuova oggettualità con la quale Balla e Depero dichiarano di voler invadere il campo della visione. Gli «immateriali volumi» che Maganzini vedeva nella stanza di Depero in Via Germanico trovano il loro riscontro pittorico in queste forme sospese: il suo problema dovette essere quello di trasferire queste ipotesi di lavoro nella scala di opere fruibili, dimensionalmente e cromaticamente, salvando la freschezza vibratile ed il fragile equilibrio tra oggetto ed essenza che tali ipotesi caratterizzavano.

Se vi sia riuscito non è dato di saperlo: quanto ci può dire la modesta riproduzione in bianco e nero dell'olio *Emozione officina* è troppo poco. Personalmente credo molto verosimile che nella difficoltà a misurarsi con impasti cromatici forzatamente negati alle «nuances» proprie della resa acquarellistica, nella problematica elaborazione di mezzi linguistici adeguati sia da individuare una delle ragioni determinanti del permanere di Maganzini nelle dimensioni da taccuino (o da album) e poi della rinuncia definitiva dell'esperienza futurista.

Sta di fatto che l'Universo non poteva essere ricostruito con l'acquerello; né una sensibilità sostanzialmente solitaria ed intimista come la sua poteva «griiicare» con i *rossi, rossissimi, i gialloni, i gialloni polenta* ad olio o a vernice esaltati da Depero e scodellati a campiture larghe e solide, come di lava rappresa, in *Movimenti d'uccello* o nei vari *Rom-Kraskri, Fuitzolorpinn, Guerrosca*, per non dire delle masse cromatiche avvolgenti e penetranti del Balla interventista. Insomma il peso, lo spessore, l'urto plastico del colore erano estranei a Trilluci.

Molti anni dopo questa esperienza egli scriverà di «gradazioni di colore, contrasti di tinte... intensificarsi del tono che modula il colore e lo fa cantare» come di «fatti essenziali che danno un'impronta di originalità all'opera d'arte»²⁴): affermazioni maturate nella pratica ormai consumata di pittore, intendo di pittore sensitivo, di acquarellista. Ma esse costituiscono il nocciolo, non so quanto inconsapevole pure allora, anche dello stile cromatico di

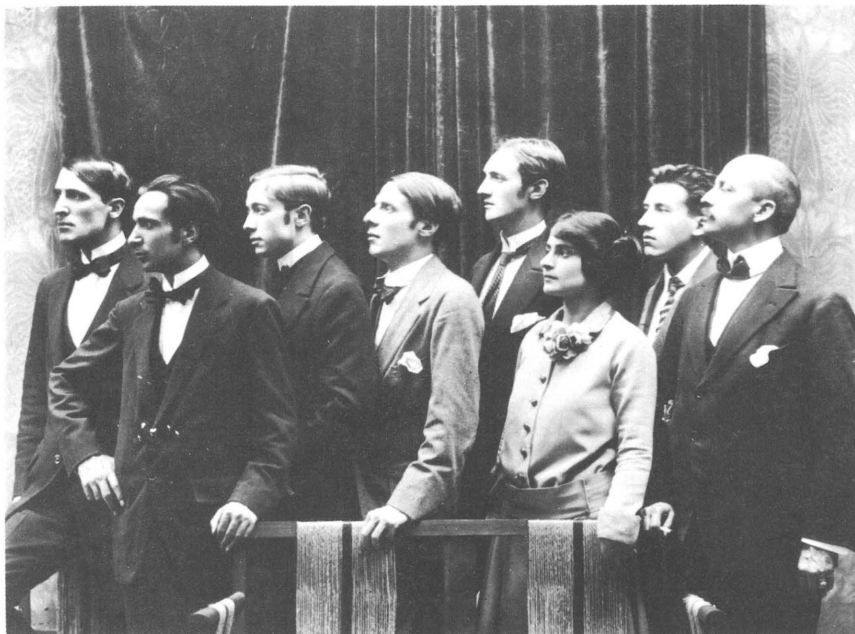
²⁴) U. MAGANZINI, op. cit., p. 39.



Mostra Collettiva Futurista - Praga, ottobre-novembre, 1921.

fase futurista. Fase che, pur prolungandosi fino al 1918 e avendo un rapporto estremo con Firenze e i futuristi di colà, non esce dall'alveo dell'esperienza qui individuata. Anzi direi che il passaggio a Firenze contribuì all'esaurimento di essa, perché, pur frequentando il Gambrinus e qui Bruno Corra, Settimelli, Vieri Nannetti, Lucio Venna, Achille Lega e Primo Conti, ho l'impressione che i colli e le rive d'Arno avessero poteri di suggestioni paesistiche e luminose assai più suadenti del cubofuturismo di marca sofficianna che quegli amici ancora praticavano. Resta comunque il fatto che fili non fragili lo collegavano e al versante futurista e a quello che più genericamente si potrebbe definire modernista. Ne fa fede la sua inclusione in quella Esposizione italiana d'arte d'avanguardia organizzata da Prampolini (e Marinetti) a Praga nel 1921 (passò poi a Berlino e Düsseldorf), che offrì, prima nel dopoguerra, una selezione di futuristi e non, costituendo occasione importante per l'avvio di rapporti artistici internazionali.

Meriterebbe poter approfondire meglio la ragione dell'inclusione di Maganzini: sarà da segnare sul suo credito di futurista? C'è da dubitarne. La rassegna affiancava a Boccioni, Depero, De Pistoris, Dottori, Giannattasio, Marasco, Pannaggi, Prampolini, pittori che futuristi non erano e che impropriamente potevano essere qualificati d'avanguardia; ma avevano gravitato o gravitavano attorno a «Valori Plastici», «Cronache d'Attualità», al sodalizio toscano di Soffici, Rosai, Viani, come Checchi, Galante, Levi, ecc. Ebbene, dei sei titoli in catalogo solo due evocano contesti figurativi futuristi: *Plastica di suoni metallici* e *Corda e resistenza* (forse il primo corrisponde a *Emozione officina?*). I restanti (*Donna con parasole*, *Arrivo di temporale*, *Notte sul Tevere*, *Paesaggio romano*) indicano che Maganzini aveva scelto una sua strada di «ritorno all'ordine» e che solo per indicare una cesura (o forse una premessa tecnica) esibiva cose futuriste.



La redazione di «L'Italia Futurista»
(da sinistra Remo Chiti, Neri
Nannetti, Bruno Corra, Emilio
Settimelli, Arnaldo Ginna, Maria
Ginanno, Trilluci, F.T. Marinetti),
Firenze 1919.

Umberto Maganzini, *Lirismo,
simultaneità*, in *Italia Futurista*,
Firenze, 15 dicembre 1916.

Lirismo Simultaneità

Suoni d'arpa. (vengon di lontano)

Groviglio di gioielli e catenine
tintinnanti pendoli dal collo fem-
mineo bianco-avorio profumato

[ora i suoni sono attenuati dalla
pareti].... verghe vuote d'oro e d'ar-
gento agitate capricciosamente dal
lieve contratto di lunghe dita sottili,

I gioielli giocano nè loro riflessi
argenteo-dorati in ampi specchi ter-
sissimi.

Pecore pecore pecore Umidità
notturna via bagnata riflessi di
cielo e di luce freddo tremolio
di goccioline sullo smeraldo tenue di
foglie

Pecore pecore pecore
Mobile tastiera d'avorio nell'im-
pianto azzurro, ricamata di cion-
doli tinnanti rotti da violenze lumi-
nose.

TRILLUCI
FUTURISTA

F. Cangiullo, *Organigramma del
Movimento Futurista* in Piedigrotta,
Milano 1916.



Copertina di CANGIULLO

MOVIMENTO FUTURISTA

Diretto da F. T. MARINETTI

POESIA

PAROLIBERI: Marinetti - Paolo Buzzi - Corrado Govoni - Luciano Folgore
Mario Betuda - Auro d'Alba - Armando Mazza - Dinamo Correnti
Cangiullo - Boccioni - G. Jannelli - Bruno Corra - Settimelli - Balla
Oscar Mara - Armando Cavalli - Luciano Nicastro - Acciaio - Depero
Radiante - Guizzardo - Prezzolini Mattoli - Vanni Antò - Mario Carli
Dulio Remondino - Pasqualino 13 anni - Trilluci

POLITICA

Marinetti - Boccioni - Russolo - Cangiullo - Tavolato - Sironi - Jannelli

PITTURA

Boccioni - Russolo - Balla - Severini - Sironi

MUSICA

Ballila Pratella

SCULTURA

Boccioni - Balla - Depero

ARTE DEI RUMORI

Luigi Russolo

INTONARUMORI

Luigi Russolo - Ugo Piatti

ARCHITETTURA

Antonio Sant'Elia

MISURAZIONE

Bruno Corra - Emilio Settimelli - Remo Chiti

TEATRO SINTETICO

Marinetti - Settimelli - Bruno Corra - Ballila Pratella - Paolo Buzzi
Cangiullo - Balla - Remo Chiti - Govoni - Boccioni - Folgore - Mario Carli
Jannelli - Armando Cavalli - Oscar Mara - Depero - Trilluci - Nannetti

DIFESA — RÉCLAME — PROPAGANDA

(PUGNI - MEGAFONO - LANCIO MANIFESTI)

Marinetti - Cangiullo - A. Mazza - Russolo - Balla - Boccioni - Sironi
G. Jannelli - Settimelli - Bruno Corra - Remo Chiti - Mario Carli - Oscar Mara

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

LE PROVE LETTERARIE DI TRILLUCI

Umberto Carpi

1. Il «Movimento Futurista», com'è noto, usava pubblicizzare i propri organigrammi, stampandone gli elenchi via via aggiornati su libri, riviste e manifesti. Non è questa la sede per discutere la tendenza futurista (e avanguardista in genere) a presentarsi come gruppo organizzato¹⁾: occorre però almeno ricordare che l'articolazione dei settori d'intervento e la relativa distribuzione degli aderenti (veri e propri «quadri», diremmo oggi) non era affatto casuale, e rispondeva anzi a precisi criteri di dosaggio. Credo che un'indagine sistematica dalle origini agli anni Trenta su inserimenti, spostamenti, incasellamenti, cancellazioni, riammissioni ecc. consentirebbe una radiografia quanto mai significativa. Prendiamo l'elenco esibito in apertura dell'*Equatore notturno* di Francesco Meriano (Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia» 1916), nel vivo di quella fase tormentata in cui, sullo sfondo di nette svolte politiche (dall'anarchismo all'interventismo) ed estetiche (dal versoliberismo al paroliberismo), si accavallarono traumatici distacchi di protagonisti della prima ora e faticosi inserimenti di nuovi gruppi e personalità. Quante sfumature e quanto sottinteso bisogno di mediare, per esempio, nella curiosa distinzione fra l'elitario reparto della *Politica* (cui erano ammessi, con Marinetti e i padri fondatori Boccioni Russolo Cangiullo, i soli Tavolato e Jannelli direttore della «Balza Futurista», in rispettiva rappresentanza dei *lacerbiani* uscenti e dei *nuovi* entranti) e il più folto reparto intitolato *Difesa-Reclame-Propaganda* (*Pugni-Megafono-Lancio manifesti*), che aggiungeva ai suelencati, escludendo il papiniano Tavolato evidentemente ormai indisponibile all'attivismo, i discussi neofiti Settimelli, Carli, Chiti, Corra...: ma non il loro Ginna già oniricamente apolitico, bensì Mazza e Balla e Sironi e Mara! Tanto delicata la cernita degli idonei alla *Pittura* (Boccioni, Russolo, Balla, Severini, Sironi) da non consentire l'ammissione di Depero (ancora relegato alle sole *Scultura* e *Poesia*), né di Prampolini, affatto assente: e Balilla Pratella sta solo nella *Musica*, separato dal Russolo che, altrettanto solo nell'*Arte dei rumori*, rispunta invece in compagnia del Piatti nella sezione *Intonarumori!* Fra dosaggi di tendenza politica, insomma, e dosaggi di specificità e fin di legittimazione artistica, complicati da scarti generazionali difficilmente componibili, Marinetti aveva il suo da fare: e basta un'occhiata al reparto *Poesia*, ormai riservato ai paroliberi, per riceverne conferma. Ardua l'integrazione «estetica» fra la riciclata pattuglia dei versoliberisti e postsimbolisti superstiti della prima antologia di *Poeti futuristi* e il manipolo dei paroliberisti da trincea associati nella «Balza Futurista», nell'«Italia Futurista», e presto nella «Folgore Futurista» e in «Dinamo Futurista»; arduo l'inserimento del neutralista e prossimo parlamentare comunista Duilio Remondino²⁾ in quel contesto di interventisti-arditi addirittura forsennati; oltremodo significativa, in confronto con la severità nella selezione dei pittori e la puntigliosità nella distinzione dei generi musicali, la disinvoltura con cui Balla, Boccioni, Depero risultano accreditati qui in *Poesia*: segno certo della volontà di sottolineare il tasso «visivo» del paroliberismo e delle tavole, nonché la stretta parentela con gli esperimenti di pittura-letteratura³⁾.

¹⁾ Su questo punto ha intuizioni acute, anche se un po' estremizzate, G. VIAZZI, *Il futurismo come organizzazione*, in «Es», settembre-dicembre 1976, pp. 36-60.

²⁾ Sul Remondino, e in genere sui rapporti tra futurismo e sinistra politica, si vedano i miei *Bolscevico immaginista*, Napoli, Liguori 1981 e *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma, Editori Riuniti 1985 (nonché le integrazioni che ho aggiunto recensendo la *Storia del futurismo* di Claudia Salaris in «Rivista di Letteratura Italiana», III, 2-3, maggio-dicembre 1985, pp. 505-11).

³⁾ Per un approccio teorico al paroliberismo, e in particolare per il rapporto fra le tavole e gli esperimenti di pittura-letteratura avviati da Severini e Carrà, rinvio a quanto ho scritto in *Filippo Tommaso Marinetti, in 10 poeti contemporanei italiani*, Firenze, CLUSF 1980, pp. 25-41. Merita di essere segnalato il tentativo semiotico compiuto da Helga Finter nel suo (pressoché inosservato in Italia) *Semiotik des Avantgardettes. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1980.

Ho scelto *pour cause* l'elenco dell'*Equatore notturno*: perché incontrare in questi intrichi il nostro Trilluci acquista, alla luce delle considerazioni svolte, un senso preciso. Lo acquista, voglio dire, l'incontro col pittore Trilluci nei reparti letterari della *Poesia* e del *Teatro sintetico*; lo acquista anche, almeno per suggestione, la contiguità in elenco di Trilluci (interventista sì, ma sicuro democratico e futuro fermissimo antifascista) proprio con Duilio Remondino. Non so se anche gli elenchi abbiano, come i libelli, un loro destino: certo hanno una logica.

2. La vicenda dei rapporti fra Trentino e movimento futurista è molto fitta, dai casi ben noti di Depero o dello stesso Iras Baldessari a quelli più effimeri ma ben documentati della milizia futurista dei giovani Carlo Belli e Gino Pollini: effetto, in buona parte, della eccellente Scuola Reale d'arte di Rovereto (da cui era già uscito un Tullio Garbari pronto a vivere la sua intensa avventura vociana insieme ad Alfredo Degasperi, e anche Garbari e Degasperi sperimenteranno poi tangenziali frequentazioni del futurismo...) ⁴). Ma, per definire un circostanziato contesto di futurismo trentino intorno a Trilluci, sarà forse più puntuale un richiamo alle pressoché inedite figure d'un Iginio Grassi e soprattutto d'un Diego Costa, entrambi a loro volta transitati per la Scuola Reale, il secondo addirittura compagno di corso di Umberto Maganzini ⁵).

Di Iginio Grassi resta pochissimo e io, presso gli eredi nella natia Storo, ho potuto vedere solo un paio di interessanti composizioni polimateriche; cosicché la notizia più ampia intorno alla sua milizia futurista rimane il lusinghiero trafiletto a lui consacrato sul primo numero (19 aprile 1917, p. 8) della milanese «Freccia Futurista» ⁶).

Del più noto Diego Costa, presso i familiari a Rovereto, ho visto un paio di buone prove futuriste risalenti a questi anni: ma soprattutto mi interessa, qui, rammentare una sua prova poetica semiparolibera inserita nel secondo numero della medesima «Freccia Futurista» (4 maggio 1917, p. 2), *Camera*.

Iginio Grassi definito «pittore e poeta»; il pittore Diego Costa ancora futuristicamente rintracciabile nell'underground della poesia futurista; il nostro Trilluci, pittore di rango, ammesso sì nei ruoli ufficiali del futurismo, ma come parolibero e autore di sintesi: se, oltre agli elenchi, anche le vicende delle minime riviste d'avanguardia alludono a un fatto e rispondono a una logica, allora questo tratto comune dei nostri tre pittori-poeti (e del maggiore conterraneo Depero) ci permetterà di considerare i reperti letterari di Maganzini futurista, anziché schegge isolate o residui fortuiti, testimonianze (esili finché si vuole) d'un preciso, endemico esercizio dell'arte, e di tentarne una lettura non occasionale.

3. Le prove letterarie di Trilluci a me note furono stampate quasi tutte su «Italia Futurista» di Firenze ⁷). Che questa rivista vada registrata sotto la dicitura di futurismo a Firenze e non di futurismo fiorentino (tale risultando piuttosto quello, tra Papini e Soffici, Rosai e Tommei, toscanisticamente «teppistico» ed estraneo allo sperimentalismo parolibero dei marinettiani



Firma di Trilluci, 1916, acquerello su carta, cm. 14 × 12,5.

⁴) Si veda per tutto ciò U. CARPI, *Cultura, cultura locale e ricerca della nazionalità nella «Voce trentina»*, in *Giornali vociani*, Roma, Bonacci 1979, pp. 16-28 e ID., 1922: «*Firenze futurista*» e un gruppo di futuristi trentini, in «*Inventario*», n.s., 2, maggio-agosto 1981, pp. 70-84. Su Iras Baldessari, oltre a *Roberto Iras Baldessari incisore e pittore*, a cura di R. Maroni, Trento, CAT 1962, il catalogo, molto ben prefato da Bruno Passamani, *Mostra retrospettiva del pittore Roberto Iras Baldessari*, Rovereto 1967.

⁵) Si veda *Umberto Maganzini pittore e poeta*, a cura di R. Maroni e M. Rivosecchi, Trento, CAT 1966, p. 13. Su Costa e il suo rapporto col futurismo si veda almeno, nella plaquette per la retrospettiva roveretana del 1980, F. TRENTINI, *Una vita per la pittura. Diego Costa (1897-1979)*.

⁶) Dei due interessanti numeri di questa quasi introvabile rivistina ho parlato nell'*Allegato* in calce al mio *Govoni 1915*, inserito nel volume collettaneo *Corrado Govoni*, Bologna, Cappelli 1983, pp. 249-74.



Umberto Maganzini, *Composizione parolibera*, 1916, acquerello su carta cm. 21×28,9.

⁷⁾ Di questa rivista, uscita fra '16 e '18 sotto la direzione di Settimelli e di Corra (poi Ginna al posto del secondo), esiste una buona antologia curata da Maria Carla Papini (Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri 1977). Ne hanno altresì parlato alcuni relatori nel Convegno su *Futurismo a Firenze 1910-1920*, i cui *Atti* sono stati stampati, a cura di Gloria Meneghetti, a Verona, Bi e Gi editori 1984.

⁸⁾ *Ideologia e politica del futurismo fiorentino*, pp. 45-62 degli *Atti* citati nella nota precedente.

⁹⁾ Avverto, per comodità, che i due esercizi paroliberi sono riprodotti alle pp. 173 e 308 nella citata antologia della Papini; le due sintesi in M. VERDONE, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina 1970, pp. 118 sg. (da notare che la seconda delle due sintesi compare in traduzione francese, col titolo *Futurisme contre passéisme*, in *Théâtre futuriste italien*, anthologie critique par Giovanni Lista, tome 1, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme 1976, p. 233).

animatori di «Italia Futurista»), ho già avuto modo di argomentare a suo tempo in pagine sui futuristi fiorentini, che furono giudicate assai severe ma che non ho alcun motivo di modificare ⁸⁾. Perciò l'aver vissuto a Firenze e l'aver fatto parte dell'ambiente della rivista di Settimelli e Corra non deve indurre all'automatico inserimento di Trilluci nella specifica area toscana: con *quel* futurismo, anzi, egli legò poco. D'altronde, significherebbe pur qualcosa, ad onta della natura esterna del dato, che, mentre Rosai sceglierà come suo referente politico Arrigo Dumini, Umberto Maganzini si farà amico di Camillo Berneri...

Abbiamo dunque, su «Italia Futurista», due pagine (non proprio due tavole) parolibere, *Lirismo simultaneità* il 15 dicembre 1916 e *Lirismo simultaneità. Paesaggio* il 12 marzo 1917; abbiamo inoltre due sintesi teatrali del 12 giugno 1916, *L'asino è il più evoluto dei passatisti* e *Futurismo contro passatismo* ⁹⁾. Va osservato che, firmando la seconda pagina parolibera, Trilluci introduce una distinzione e si definisce «intuista-futurista»: specificazione che non va registrata come pura bizzarria, se è vero che proprio in quegli anni e col coinvolgimento di tanti collaboratori dell'«Italia Futurista» pullulavano gli «ismi» complementari di questo tipo. Troviamo futuristi, per bisogno di identità dentro il gruppo e talvolta per desiderio di presa di distanze, variamente presentisti, neoliberisti, avanguardisti, energetisti, astrazionisti... Trilluci, per suo conto, si presenta come intuista: e ciò proprio nel momento in cui i marinettiani puri intorno a lui, se non firmano con la qualifica di futurista senz'altro, preferiscono accompagnare il «futurista» con la specificazione *al fronte* o addirittura *ferito al fronte*!

Ma, dopo tutte queste necessarie premesse, bisogna pur giungere alla domanda conclusiva: si impongono, i «lirismi simultanei» di Trilluci, per intrinseco e sia pur circoscritto valore letterario, o almeno per una loro riconoscibile fisionomia? Ed è domanda cui riesce difficile dare una risposta non ovvia: voglio dire non ovviamente distratta e liquidatoria, col rischio di cancellare d'un colpo non questo o quel Trilluci, bensì il complessivo fenomeno d'una produzione letteraria diffusissima e generazionalmente sintomatica.

Accantonare le briciole di Trilluci poeta intuista-futurista risulta indolore solo a patto di dimenticare le caratteristiche di scrittura *quantitativa*, *oggettiva* e *di massa*, che caratterizzarono la vicenda del parolibero. E dunque non si può leggere *Lirismo simultaneità. Paesaggio* strappandolo da quell'*oggetto complessivo* (complessivamente «montato» e da fruire in quanto tale, non liricamente), che è un numero di giornale parolibero. Molto più che le individualità dei suoi collaboratori, in quanto tali quasi inafferrabili, *vale* un numero di «Italia Futurista» o di «Folgore Futurista».

Inutile dunque, o improprio, occuparsi di Trilluci in sé? Certo non avrebbe senso una saggistica specifica che pretendesse di catalogare sistematicamente Acciai / Bombardo / Cavalli / Dado (cm³) Mars / Formoso / Guizzidoro / Jamar 14 / Labozzetta / Magamal / Nomellini / Olita / Piubellini / Quasimodo (!!) / Rossi (Vittorio!!) / Satti / Trilluci / Vasto Ciclone / Zuccarello e la miriade, lettera per lettera, dei loro circostanti. E tuttavia

sarebbe errato pensare a un informe coacervo di nomi senza volto, a un indistinto pulviscolo: se il *valore* va cercato e misurato nel conclusivo assemblaggio dell'oggetto, i collaboratori alla confezione partecipano con una loro fisionomia. Si può forse dire che il *valore* pertiene a un prodotto collettivo, mentre il *lavoro* caratterizza personalità determinate?

Certo il nevrastenico onirismo delle *Arpie* di Ginna-cerebralista, la sistematica disgregazione sensoriale delle *Luci-rumori-odori-colori* di Cantarelli-dadaista o della sua *Primavera* = 75 HP × (*campagna* + *mare*), i brividi espressionistici della *Dolly Ferretti* di Antonio Bruno «pickwickiano», ovvero le sperimentazioni fonovisive dei pittori Balla e Depero, il furore destrutturante e riformalizzante del Marinetti in trincea, il govonismo parolibero dei *Rumori della primavera* di Giorgio Ferrante, sono performances di spicco molto netto, convergenti a configurare un futurismo parolibero sì, ma ben articolato nei contenuti e nelle formalizzazioni, entro uno spettro che va dall'alto tasso di letterarietà d'un Bruno all'estrema astrazione visuale d'un Ginna. Trilluci, per suo conto, porta una nota d'intenso impressionismo paesaggistico annunciata in limine nel sottotitolo *Aurora × Meriggio + Io Trilluci*; e l'intuismo pare formalizzarsi, assai più che per rigorosa applicazione delle regole codificate da Marinetti, attraverso il frequente ricorso alla sinestesia («verde canoro», «sorrisi azzurri», «profumi freddi») e all'accumulo aggettivale («crespe vorticali ricadenti bavose sul verdazzurro increspato di laghi infiniti», «vaganti vapori lenti lanuginosi scapigliati»). Colpisce la disattenzione per l'aspetto visivo della pagina, perfino sciatta nella casuale dislocazione di pause bianche e di modeste sfumature tipografiche: non è a questo livello che, dietro il parolibero Trilluci, si avverte il pittore Maganzini. Il quale sembra stia approntando qui, se mai, letterari appunti per un lavoro figurativo *altro*, tutto «simultaneo» e «compenetrativo» in senso lirico, assolutamente non «dinamico». Non era certo quella «dinamica», del resto, l'accezione futurista richiamata dall'intuismo, col quale Trilluci si accostava se mai alle *Montagne trasparenti* della Ginanni (sarà un caso che fosse questa della Ginanni la pratica della poesia futurista più apprezzata dalla «Freccia» di Diego Costa?). Ed è curioso che, sullo stesso numero in cui usciva il *Paesaggio* di Trilluci, Armando Mazza pubblicasse (in forma parolibera) un *Sondaggio di «Montagne trasparenti» di Maria Ginanni*, molte delle cui formule potremmo tranquillamente assumere come definizione della poetica, o sarà meglio dire del «modo» di Trilluci stesso: «lirismo essenziale», «percezioni visive olfattive acustiche tattili auditive dell'ermetico / eterizzazione del reale nelle vibratilità molecolari», «fragranze di colori incarnazioni di profumi», «bulinamenti sensoriali» ecc.

Ho accennato all'assenza di «dinamismo»: ciò potrebbe far pensare a un aspetto comune coi toscani, ma non è così. C'è in Trilluci, piuttosto, una forte vena di lirismo paesaggistico-agreste contro le maggioritarie tendenze a un futurismo esclusivamente metropolitano e macchinistico nei contenuti, dinamico nelle forme. E davvero quei «suoni d'arpa (vengon di lontano)» che, nel primo *Lirismo* di Trilluci, si «compenetrano» coi gioielli che «giocano nei loro riflessi argenteo-dorati in ampi specchi tersissimi», in «simulta-

Lirismo simultaneità

A Lino Bighi

Paesaggio.

AURORA × MERIGGIO + IO TRILLUCI

verde più nero stellato lento schiarirsi del cielo men
biondo dell'oro più pallido ancora dell'ambra
solitario appassire. Bugiade Squillanti al nuovo ebe-
diglio delle luci mattutine al fresco abbandono dei vaganti va-
pori gonfi lanuginosi scapigliati: E' in ridda lenta e violenta
col vento settentrionale calano molli sui freddi madigni:
urto di rabbia ipocrita carezza, scoppio di bianchie forme cri-
stalline specchi roseggianti nel profondo
mormorio de' riflessi giochi, carezze d'acque solitarie
nel verde canoro dei faggi S'assillenzio abbandonano
melmoso, nullità placida scoppiettii arepiverditi
TONFI: tormento ondeggiante di sorrisi azzurri; richiamo di
trilli argentei del lago tremolante SPALLEGGIAMENTO di
desideri caldi, di burasche SONORE Svanire di speedhi fri-
bili al tocco lieve di stille profumate IO RISORGO, M'IN-
NALZO, MI SCATENO: SOREPITIO FEROCIE DI FIAM-
MATE BOVENTI Svanire Svanire Rinascere.
Rigide cascatelle di profumi freddi, di ghiacci azzurri come
orelle di limpidi cieli; PETALI TRASPIRANTI PRIMAVERE
BUBBASCHE SCROSCIANTI, SORDO MUUGGITO
SOOPPI DI RABBIA SCATENAMENTO ONDEGGIAN-
TE DI RAZZI DI SPUME; CRESPE VORTICALI RI-
CADENTI BAVOSE SUL VERDAZZURRO INCRESPATO
DI LAGHI INFINITI.

Roma, Agosto 1916.

TRILLUCI
intuita-futurista

Umberto Maganzini, *Lirismo, simultaneità. Paesaggio*, in *Italia Futurista*, Firenze, 12 marzo 1917.

¹⁰⁾ *Freddezza femminile*, comparsa in *Teatro sintetico futurista*, a cura di F.T. Marinetti, E. Settimelli e B. Corra, Milano, Istituto Editoriale Lombardo 1915 e 1916, vol. 2, p. 28: in ordine di pubblicazione, è dunque la prima sintesi di Trilluci (si vedano su di essa le considerazioni di M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici 1969, p. 100).

L'asino è il più evoluto DEI PASSATISTI SINTESI TEATRALE

Sulla scena entrano undici uomini che trascinano faticosamente un carro che porta una automobile nuova lucicante impacchettata. Segue un asino legato al carro con uno spago lungo e non teso. L'asino scuote la testa mentre gli uomini sudano nello sforzo.

TRILLUCI
FUTURISTA

Futurismo contro Passatismo SINTESI TEATRALE

Un sottotenente d'artiglieria (entra in scena guarda gli spettatori col canocchiale e dice) Il nemico?... il nemico!... Mitraglieri!... (entrano 5 mitraglieri con 5 mitragliatrici) Siete pronti?... Punta te!... (i mitraglieri dispongono i nastri di cartucce e puntano) Foooo!... (mentre le mani dei mitraglieri fanno l'atto di girare le manovelle, qua e là nella folla scoppiano dei palloncini pieni di un profumo acutissimo. La folla urla spaventata segue un silenzio eloquente. Tutto si risolve nel rumore di mille nasi che aspirano i profumi inebrianti).

TRILLUCI
FUTURISTA

neità» con l'immobile sensazione di «pecore pecore pecore / umidità notturna / via bagnata riflessi di cielo e di luce», fino a materializzarsi in «mobile tastiera d'avorio nell'impianto azzurro, ricamata di ciondoli tintinnanti rotti da violenze luminose»: davvero quei «suoni d'arpa» avrebbero potuto ispirare un Dottori paesaggistico-religioso. Ma non sarà proprio Dottori, e con Depero, a schierarsi, nel Congresso futurista del '24, per la legittimità d'un futurismo agrario e paesaggistico?

Tenui tracce per l'individuazione o la conferma di linee e di costanti provinciali? Non sarebbe, già questa soltanto, una conclusione trascurabile: ma Trilluci lirico-simultaneo e intuista, inserito tra un *fuoco pirotecnico* di Mazza e una *III classe Milano-Pavia* di Rognoni, tra una *fontana di distruzione* di Cardone, una *sentinella* di Acciai e una *lotta di falchi* di Mari, accanto a certi *atleti dell'aria* di Soggetti o a un *inverno* di Spina, contribuiva al montaggio dell'«Italia Futurista» parolibera. Portava cioè un suo piccolo tassello all'opera, velleitaria e ideologica sia pure, di *ricostruzione futurista dell'universo*.

4. Più note delle parole in libertà sono le tre sintesi teatrali di Trilluci approdate alla stampa: merito di Mario Verdone che, come ho ricordato, ne ha ristampate due e ha dedicato un cenno specifico alla terza¹⁰), inserendola esattamente nell'area, come egli stesso ha voluto definirla, delle sperimentazioni *filmiche* e *visioniche*. Infatti la nota comune e saliente di questo minuscolo manello di sintesi è l'assenza di dialogo, di «parlato»: si tratta di veri e propri canovacci per sketch mimici, in cui Trilluci punta fortemente sull'elemento programmatico della *sorpresa* teatrale. Da questo punto di vista l'asino, i palloncini profumati che scoppiano fra il pubblico, la dentiera d'oro della cocotte costituiscono trovate autentiche, scoppiettanti (ma ironiche senza violenza, come invece accade, e ne costituisce l'aspetto più discutibile, in questo tipo di produzione). E, senza enfattizzarne l'importanza, tutti e tre risultano significativi di tendenze o tematiche futuriste importanti: la polemica antipassatista, la propensione (molto precoce, a questa data) per un teatro «sensoriale» degli odori e dei colori, il gelo quasi minerale e automatico della sessualità femminile. Anche in questo settore, insomma, Trilluci fu militante futurista parco, ma autentico.

Umberto Maganzini, *L'Asino è il più evoluto dei passatisti*, in *Italia Futurista*, Firenze, 15 giugno 1916.

Umberto Maganzini, *Futurismo contro passatismo*, in *Italia Futurista*, Firenze, 15 giugno 1916.

TRILLUCI

FREDDEZZA FEMMINILE

SINTESI TEATRALE

Una cocotte s'incontra con due giovani eleganti a cui sorride mostrando due file di denti d'oro splendidissimi. I due giovani decidono di rubarle la dentiera. La cocotte avverte i loro atti sospetti e fugge gettando un grido. La dentiera d'oro le cade di bocca e sparisce nel buco di una fogna aperta. Uno dei giovani scende subito nella fogna. Nel risalire egli vede venire la cocotte con due poliziotti, e fuggire il suo compagno spaventato. Allora irritatissimo egli scaglia la dentiera contro la cocotte. Questa apre istintivamente la bocca e la dentiera gli entra fra le labbra incastinandosi perfettamente come per le mani di un dentista. La cocotte impassibile sorride a un passante e s'allontana insieme. Il giovane ladro abbatte con due pugni i due poliziotti e sparisce.

Umberto Maganzini, *Freddezza femminile*, in *Teatro Sintetico Futurista*, A.A.V.V., Milano, Vol. II, p. 28.

Diego Costa, *Camera*, in *Freccia Futurista*, Milano, 4 maggio 1917, n. 2.



IGINIO GRASSI

E' un trentino: giovane — pittore — poeta — scultore e sopra tutto FUTURISTA. E' sconosciuto? Sì. — il suo nome giunge nuovo a tutta ITALIA — Nessuno ne sa nulla. —
Eppure ha creato — ha lavorato e lavora tuttora — più di certuni.
— (certuni di voi — compagni) fattisi conoscere solo a forza di urti e di sgambetti.
Prossimamente apriremo a MILANO un' Esposizione di quadri futuristi.
Chi s'interessa — coglione o no, non importa. — sappia che saranno posti in vendita TRE CAPOLAVORI del Grassi:

IL RISTORO — LA PREGHIERA — CINEMATOGRAFO e si prepari. —

Articolo dedicato a Iginio Grassi, in Freccia Futurista, Milano 4 maggio 1917, p. 2.

DIEGO COSTA

CAMERA

Tomba bianca av-
volta nel manto
elettrico della pate-
tica sfumatura notturna.
Sentirmi midollo svolgersi
su duro favelaccio — legato
imbavagliato — impresso nell'in-
finito svolto nella giornata
Godo della fatica **clesitra**
che mi porta precipitosamente
al sonno

DORMO

L'opera figurativa di Umberto Maganzini, dopo la breve e intensa stagione futurista, si presenta come un diario fatto di mille fogli volanti, sparsi nelle case degli amici e degli affezionati collezionisti, che costituiscono un diario per immagini della vicenda pittorica dell'artista.

Mancano però le prime pagine, infatti pochi acquerelli che documentano dieci anni di lavoro dal 1920, anno della «svolta», al 1930 anno in cui Maganzini presenta la prima personale romana alla casa d'Arte di Anton Giulio Bragaglia.

Maganzini si presenta al pubblico romano in un momento cruciale delle vicende artistiche della capitale: si pensi che solo otto mesi prima Bragaglia aveva allestito nelle stesse sale una mostra eccezionale: «I Puristi» della prima scuola Romana (Donghi, Francalancia, Trombadori...) accanto alla «Scuola di via Cavour» (Mafai, Scipione, Raphael, Mazzacurati).

Del resto la sua galleria era, in quel periodo, l'unica aperta a nuove esperienze: come ricorda il poeta Libero de Libero «Solamente nelle grotte degli Indipendenti, in via degli Avignonesi» Bragaglia ci faceva vedere quadri di qualità, personali e collettive si susseguivano senza sosta, si conobbero alcuni espressionisti minori, tedeschi, austriaci e belgi, i quadri del pittore d'Ischia Luigi De Angelis, i primi quadri della Raphael.

Ripercorrendo a ritroso la storia delle sue scoperte ritroviamo nomi e fatti di grande rilievo, come la prima mostra di Antonio Donghi e addirittura la storica esposizione di quadri ferraresi fatta da Giorgio de Chirico.

Se l'occhio acuto di Bragaglia rimase colpito dagli acquerelli di Maganzini una ragione doveva pur esserci, e qui possiamo finalmente alzare lo sguardo e osservare le opere che aprono questa sezione della mostra. L'Autoritratto n. 6, i due Paesaggi più chiari n. 10 e 11, il «Bosco con stagno» (n. 13) tutti realizzati nel corso degli anni Trenta sono opere che partecipano ad un clima di ricerca. Si avverte il bisogno, comune a molti artisti del periodo compreso tra le due guerre, di non disperdere l'eredità delle avanguardie storiche, ma di rielaborarla filtrandola attraverso le nuove parole d'ordine del «realismo magico». Così nell'«Autoritratto» del 1933 è facile ritrovare una certa aria nordica, da nuova oggettività, lo studio della costruzione per piani di Cézanne (che Maganzini elabora dal punto di vista delle trasparenze), perfino una lontana eco dei ritratti di Modigliani.

Per i paesaggi si possono rievocare le contemporanee esperienze di Antonio Donghi e Riccardo Francalancia, in cerca di una metafisica lirica purezza della natura, così come nello «Stagno» è evidente la continuità con la poetica futurista che, a buon diritto, Maganzini continuerà a far fruttare per tutta la vita.

L'esperienza di Maganzini ha poi interessanti punti di contatto con il percorso di due grandi «solitari» dell'ambiente romano: il primo è Fausto Pirandello, uno dei pochi ad adottare con frequenza la tecnica dell'acquerello con risultati spesso vicini ai suoi (si vedono soprattutto alcuni paesaggi romani dipinti da Pirandello negli anni di guerra). Il secondo è Giacomo

Balla che, come Maganzini sceglie, dopo il Futurismo, una polemica chiusura nel suo mondo intimo e familiare, e tuttavia continua l'antica ricerca sulle possibilità della luce.

Come altri pittori Maganzini sceglie la via dell'isolamento, ma non per questo è meno attento al mondo che lo circonda. Anche dopo la guerra continua a guardarsi intorno: è documentato ad esempio il suo interesse per la grafica espressionista di Oscar Kokoschka, che a Roma, nel 1960 presenta una grande antologica nelle sale di Palazzo Venezia.

Negli acquerelli dietro la rapida immediata esecuzione, c'è un lavoro mentale lungo ed elaborato, fatto di osservazione e riflessioni, in cui la realtà è solo un dato di partenza: «l'artista è l'inventore di un mondo nuovo che è il volto della realtà trasfigurata. Egli con la mente misura gli spazi che compongono il quadro, concretizzando ciò che va scoprendo nel suo intimo». Bisogna dire che il compito che Maganzini si pone è difficile e non sempre l'operazione va in porto.

Tra i mille fogli del suo diario buona parte sono solo descrizioni di un momento particolare, di un volto, di un luogo. Bisogna pazientemente frugare tra le pagine per trovare quella frase, quel brano che rivela il suo mondo più segreto ed intenso.

All'inizio, negli acquerelli intitolati «Alberi» (n. 5) e «Bosco» (n. 4), lo spazio è scandito attraverso passaggi rapidi, con toni a contrasto simultaneo che insistono sulla gamma cromatica dello spettro solare: verde, giallo, arancio, rosso, viola, indaco ripetuti in varie combinazioni. Poi lo spazio si svuota, Maganzini è arrivato ad un'altra conclusione: «è la vastità dell'atmosfera che crea una realtà che i ritmi rendono unitaria». È la stessa tecnica dell'acquerello che lo porta a questa conclusione, poiché in essi il vuoto, il bianco della carta, corrisponde alla luce pura: il colore, le ombre possono farla risaltare o renderla più sorda, quindi bisogna lavorare con parsimonia e senza pentimenti.

Questa ricerca, durata fino alle soglie della guerra, lo porta a risultati molto convincenti, soprattutto sul piano del paesaggio, e rimane la struttura portante del suo lavoro. All'inizio degli anni '40 si avverte un passaggio a colori più chiari ed asciutti.

Nel «Paesaggio toscano» del 1935 (n. 11), che possiamo giudicare come un'opera di transizione, i volumi sono delimitati da linee geometriche, quasi a voler togliere alla composizione ogni residuo di casualità. I risultati non tardano ad arrivare e già «I tetti di Roma», del 1943 (n. 19), sono un punto di arrivo, con il loro effetto di calcolata lirica astrazione. L'ultimo periodo inizia con alcune opere di rottura, una piccola serie di acquerelli con maschere e pagliacci (n. 24-25) che, con le loro smorfie e i gesti drammatici, sembrano voler gettare alle ortiche la calma compostezza raggiunta con tanta fatica.

Forse per la prima volta sono anche simboli di una condizione esistenziale, delle amare riflessioni sull'ipocrisia della società. Sul piano pittorico a questa rabbia che finalmente esplode libera da formalismi, corrisponde una

DALL' 11 AL 28 FEBBRAIO 1930

UMBERTO MAGANZINI

(Trilluci)

ESPONE ALLA
CASA D'ARTE
BRAGAGLIA
VIA AVIGNONESI, 8
ROMA

*Mostra - Casa d'arte Bragaglia,
Roma, febbraio 1930.*



Umberto Maganzini, *Autoritratto*, 1930 ca., carboncino su carta (Cat. 40).

pennellata sciolta ed aggressiva, che spesso si serve delle fioriture iridescenti ottenute mettendo a contatto, direttamente sul foglio bianco, due macchie di acquerello molto umido e carico di pigmenti.

È il periodo in cui i risultati sono più discontinui, data la componente di casualità indotta dalla tecnica della macchia, ma è anche il periodo più intenso e vitale. C'è dramma ma non tutto il dramma è sofferenza: l'artista, consapevole di essere giunto alla piena maturità dei suoi mezzi, dipinge anche con gioia. Basta veder i suoi ultimi paesaggi per capire che in questa pittura non c'è solo rabbia.

Non dimentichiamo le radici di Maganzini, i monti del Trentino, gli scenari del Garda, i riflessi e le nebbie, il sole tra le nuvole.

Anche lontano da casa il pittore cerca di ritrovarli. La luce trasforma tutto in natura, anche i tetti di Roma e le rovine del foro. Ma meglio ancora se l'occhio può spaziare verso una vallata, come nel paesaggio di Civita Castellana, studiare i riflessi dei platani sulle acque del Tevere, frugare tra i toni incantati dell'autunno.

«Voglia vertiginosa di voli» è l'ultimo verso di una poesia del '37 e racchiude tutto il senso del suo lavoro, le lunghe crisi le cadute ed i momenti felici.

Forme e colori si rincorrono, la luce, dea dei futuristi, lotta con l'ombra dea dei romantici.

«Dentro fulgenti lucentezze scintilla, balena la suprema bianchezza del cielo, c'è un variare di silenti costellazioni: il segno di Cassiopea, la fulgida Sirio che Orione trascina nell'arco celeste sono una corona turchina nel cupo azzurro. Morte incomprensibile, misteriosa morte».

«Gli occhi lucidi ti misurano guardando nella terribilità della tua presenza implacabile. Sei nell'essenza delle cose rose dai profumi. Sei nella fragranza dell'estate. Nel fuoco sei che consuma; nella piena che travolge. Sei morte nel destino umano, in tutto ciò che nasce e si sviluppa. Sei nel cuore che palpita, nell'intimità del pensiero che scava nel mistero per risolvere i problemi del cosmo.

Sei l'ombra che circonda la luce...».

Questo giovanissimo trentino affronta con entusiasmo e sincerità assoluta i problemi più ardui della plastica moderna. La sua opera è considerevole e promette molto.

(Umberto Boccioni, 1916)

Altra forte tempra d'artista ancora giovanissimo è Trilluci che espone vari studi all'acquarello di equivalenti di velocità, rumori, luci, espressi con originalità di costruzione pittorica e forte senso architettonico.

Trilluci ama gli ambienti in cui vi sia un'intensa vita dinamica ed acustica (luci di automobili in corsa, «emozioni di officina») ed immergendosi nel caos emotivo ne toglie gli elementi migliori di cui ci dà poi una sintesi fortemente drammatica.

(Mario Recchi, 1916)

Degli altri artisti futuristi che espongono con Depero vale parlare del giovane Trilluci.

Si distingue da Depero il Trilluci per la sostanzialità dell'emozione che si può definire veramente plastica - coloristica - rumorista. Così più compromesso con la materia emozionale di Depero il Trilluci dà opera calda, viva, sensuale, ospitale, per l'osservatore anche se limitata per ora.

(Mario Broglio, 1916)

La commozione che il paesaggio suscita in lui è quella d'un Van Gogh italiano, con quel tanto di sicurezza disegnativa che distingue sem-

pre i nostri artisti anche più liberi. Nei suoi dipinti, infatti, quando sembra che le pennellate siano lasciate libere e fluenti e si distendano, scaturite da un istinto prepotente, non è difficile riconoscere un taglio preciso o un rapporto di masse che lo distinguono dalla concitazione espressionistica e priva di architettonicità.

(Valerio Mariani, 1942)

Umberto Maganzini ha affrontato i problemi dell'arte con passione, con ardore, con fede; dell'arte ha fatta la sua religione e ne ha tratto luce e serenità, anche quando gravi sciagure si sono abbattute sul suo cammino. L'arte fu ed è per lui non un fatto tecnico, ma un fatto spirituale, rivelazione del mistero che è in ognuno di noi e fuori di noi. Non si ricerca quindi nelle opere del Maganzini quanto è descrittivo, e come tale superficiale, esteriore, vanamente appariscente, con minimi mezzi, con una castigatezza inusitata di segno e di colore, egli rende il contenuto poetico e religioso delle cose che, anche se non avvertito in un primo momento, si rivela presto a chi sappia portarsi in fase con le vibrazioni provate dall'artista e spogliarsi, come lui seppe, da ogni convenzionalismo, da ogni prevenzione.

L'arte di Umberto Maganzini (che predilige gli acquerelli di paesaggio e di figura; ed i disegni) tendendo all'essenziale, allontana tutto quanto rappresenta il di più, il superfluo, su cui puntano invece i superficiali. Col fatto artistico, ciò che è al di là dell'intima essenza, è per lui scorta dete-riore, inutile fardello.

(Riccardo Maroni, 1948)

Ma che cosa si può dire della sua arte raffinata che così poco colpisce

gli osservatori frettolosi? Non so se egli sia più bravo come pittore di figure o di paesaggi. Tanto nelle une che negli altri, Maganzini guarda al di là delle forme apparenti, alla realtà spirituale che regge l'universo. Realtà spirituale che per lui è bellezza e amore, di così struggente possanza da lasciare sgomenti. Ed o che ci presenti le meraviglie della natura nei suoi molteplici aspetti o la varietà dei caratteri umani all'epoca in special modo della fanciullezza e dell'adolescenza, quando l'animo è più schietto e la vita non sovrappone i suoi detriti di errore e di male, sempre il Maganzini fa vibrare nei suoi cartoni l'aura misteriosa dell'eterna sostanza.

I suoi acquarelli ricordano per la gentilezza del tratto e la profondità metafisica dello spazio l'arte cinese e giapponese. Egli è animato da un grande potere sintetico per il quale l'esperienza di Cézanne non è stata senza profitto, la sua spontaneità è travolgente, la sua sensibilità, accesa tanto da ricordare a volte Van Gogh, riconduce il mondo visibile alla sua realtà soggettiva, creandolo di nuovo in forme non arbitrarie, ma sempre aderenti al vero. Nelle figure mi sembra ricordata l'esperienza di Modigliani nella tendenza ad allungare talora i colli, ma con diverso significato spirituale e con minore attenzione ritrattistica.

Non ho qui presenti gli acquarelli di Maganzini e non posso parlare quindi, se non a memoria: ma io vedo il meraviglioso dei suoi paesaggi con i suoi turbinanti colori nei quali mi pare sia prevalente una nota di rosso, abbellendo e semplificando il vero naturale con uno slancio mistico che si impone. Vedo i soggetti spesso belli di per sé e che pure non sembrano ricercati per fine estetiz-

zante, e le figure modeste di quei ragazzi e fanciulle, così carichi di una vita che ancora si dovrà svolgere per loro misteriosa ed affascinante o già immaginata dolorosa, quella vita sulla quale il Maganzini ha gettato lo sguardo longanime di un trepido amore.

(Mario La Cava, 1952)

Ognuno vede che l'artista conosce bene la lezione impressionista, a cominciare da Cézanne, con una maggiore o minore presenza della realtà: perché quando Maganzini radifica nell'acqua la consistenza della sua visione, egli raggiunge quasi le soglie del clima Morandi, come appar manifesto in un paesaggio del Lungotevere, oppure in «Tetti e cupola» (1943). Molto dosata e larga diventa la tavolozza di Maganzini nei paesaggi, più dichiaratamente impressionisti come nel bell'acquerello «Castelli della campagna di Marino» (1933). Una vaga tendenza a forme più mosse, quasi una aspirazione espressionista, si nota negli ultimi lavori di Maganzini e in taluni altri del 1953, come ad esempio nel paesaggio del «Mugello» e di «Riva del Garda».

Nelle nature morte Maganzini si pone il problema della sintesi sul «sensibile» in una forma ancor più evidente e di «saggio» che nei paesaggi: lo schema astratto racchiude talora impressioni dirette e visive, si sovrappone ad esse, come in «Frutta e fiori»; mentre nella natura morta delle «Tre mele» prevale il dato oggettivo, non senza un risultato di freschezza.

Non è trascurabile quel settore della mostra di Maganzini che ha per pretesto la figura: da le «Lavandaie», appena accennato, alla felice testa di bambina, che meritava addi-

rittura uno sviluppo ad olio, o comunque più determinato in senso plastico, dalle vigorose teste di «Paola» e di «Rosina», al felice «Ritratto di ragazza», è tutto un lirico tipizzare, senza dubbio una delle più persuadenti maniere di Umberto Maganzini.

(Marcello Venturoli, 1958)

Volendo sottolineare ciò che è propriamente «suo» nell'arte di Umberto Maganzini possiamo considerare già l'esperienza giovanile futurista non soltanto come una impetuosa espressione di libertà o di aspirazioni insoddisfatte; ma piuttosto una presa di contatto con la visione sintetica della realtà, una viva educazione alla «essenzialità» delle cose.

I suoi paesaggi tra il 1920 e il 1930, infatti, già improvvisati a larghi colpi di pennello che costruiscono la struttura essenziale del dipinto, conservano, però, un amore alla definizione dei campi, dei pianori, dei profili dei monti.

La stesura del quadro, in Maganzini, sorge sempre da una visione immediata e diretta che assume, definendosi, un calmo e felice equilibrio; il nostro artista pone subito l'accento sul motivo principale e lascia che il resto della composizione sia appena abbozzato con qualche provvisoria striatura di pennello: accadde allora che se anche il dipinto resta interrotto, esso ha sempre un particolare carattere di evidenza e conduce subito l'attenzione al nodo centrale del quadro.

La tavolozza di Maganzini, che ha vaste possibilità, come si vede nei suoi più accesi paesaggi laziali o toscani, dipinti tra il 1930 e il 1940, insiste piuttosto sugli accordi semplici di bruni, violacei, azzurri e grigi,

rialzati da fresche pennellate di rosa o di verde. È questa una scelta squisitamente personale, perché è il risultato d'una intima poeticità che gli fa preferire i paesaggi mattinali, le grandi zone brumose, le case investite dal sole estivo che spegne, in realtà, l'accensione dei colori e immerge le cose in una trepida irrealtà, quasi da Fata Morgana.

Lontanissimo dallo sfoggiare (come si usa nell'acquerello) una bravura da funambolo, Maganzini tende sempre al vivo dell'immagine e cerca di fermarla con larghi tratti che ne seguono la struttura, rinunciando al «bozzettismo» di maniera o all'effetto ottico d'uno scintillio sfarfallante di eredità ottocentesca.

Un'attenzione particolare merita le più recenti pitture di figura, anch'esse eseguite all'acquerello con singolare larghezza di impianto e schiettezza di pennellate.

L'allungamento frequente dei volti e la linea compositiva che tende al verticalismo in queste immagini di ragazzi e di donne, sembrano offrirci una spontanea analogia con l'arte di Modigliani; ma il naturale affinarsi dei corpi, l'aria assorta di questi modelli, sono una caratteristica di tutta la pittura di Maganzini, nella quale, come si è visto, la realtà si trasfigura sempre in un clima poetico e trasognato.

D'altra parte è qui, in questi ritratti senza tempo, che il colore si fa più robusto e costruttivo, così come avviene nelle nature morte alcune delle quali sono realizzate con poche, decise e schiette pennellate di colore, e tuttavia in una improvvisazione stilistica che non ha nulla di impressionistico.

I migliori raggiungimenti in questo senso avvengono appunto in una sintesi di forma e di colore affidata

all'intuizione dell'oggetto nella sua viva presenza stimolatrice della sensibilità del pittore; come la resa del carattere nelle immagini umane, mentre ci offre l'aspetto del modello, è subito assunta nel «clima» individuale dell'artista che mantiene una rata coerenza in tutte le sue opere qualunque sia il soggetto che ha servito di pretesto per la loro realizzazione pittorica.

I suoi paesaggi del Lago di Garda, quasi tutti eseguiti d'estate o di primo autunno, dimostrano assai chiaramente quanto egli sia lontano, sempre, dallo «chic» appunto perché, trasfigurando assai spesso i riflessi delle acque e lo specchiarsi delle rive nelle tranquille trasparenze del lago, esse sembrerebbero suggerire spontaneamente uno stile spezzato e frizzante, riverberato e luministico che dagli impressionisti è giunto nella sua forma più valida e originale nell'arte di De Pisis, di settecentesco, poetico incanto. È invece proprio di fronte a codesti soggetti che il gusto di Maganzini più vivamente contrasta con la visione impressionistica: egli non teme di accostare, nello stesso tessuto pittorico, sprezzature di forme e fluidità madreperlacee, accenti plastici e sognanti vaghezze di colore: in ciò egli afferma, sicuramente, il meglio della sua natura inserendo quella esigenza «morale» di autenticità commossa e riserbata nella varietà dello stile che si articola talvolta anche per contrasti interni, come avviene nell'animo dell'artista.

Con ciò credo si sia giunti a toccare il fondo dell'arte di Umberto Maganzini. Tutte le sue espressioni, cosa rara ai nostri giorni, hanno una stretta rispondenza con la sua naturale spiritualità, né la vibratile, sensibile e allarmata natura avrebbe potuto trovare migliore e più vera espressio-

ne pittorica di quella che egli persegue tenacemente, con la tipica costanza di chi non sa parlare che nel proprio linguaggio: ma quanta ricchezza ne scaturisce, appunto perché pienamente posseduto!

(Valerio Mariani, 1959)

L'evidenza d'impianto, la vivezza dei colori accostati con audacia. Nei grandi acquerelli di figure, che mostrò nel '20 anche a me, a Firenze, avevano colpito il Toesca, esperto della vitalità mai spenta della nostra tradizione.

Il Maganzini, negli estivi ritorni a Riva, ritrovava il suo estro creante nelle valli, in vista dei monti, della terra natia. Prescelse l'acquerello, perché meglio si prestava all'impeto, da controllare come per l'affresco, che trasfigurava in luce umana quella realtà a cui rimase avvinto d'anno in anno, nel riscoprirla sempre più consentanea, quasi in simbiosi all'ardere del suo spirito.

Tornava a noi, amici, a Firenze, poi a Roma, arricchito dall'opera compiuta, sicuro di sé, di una schiettezza unica, pronto ad accettare ogni rischio nel donarsi agli ideali per i quali viveva. Senza tessera nel ventennio, alieno da qualsiasi aiuto offerto dai familiari, rischiò, lui così parco e misurato in ogni spesa, rischiò l'indigenza.

(Mario Rिवosecchi, 1966)

La sua irrequietezza che non investiva soltanto il campo dell'arte e lo impegnava anche nella letteratura e nella filosofia (intese, a suo modo, come esigenza esplorativa e culturale) gli fece tralasciare le ricerche futuriste per una riscoperta della realtà, sia pure altamente trasfigurata in un espressionismo spontaneo e fervo-

roso, suggerito da un grande amore per il mondo circostante, proprio in lui che sembrava viverlo in solitudine sdegnosa, punteggiata da impennate polemiche di cui anche gli amici più cari conobbero le impetuose manifestazioni.

Sono nati così, per anni ed anni, questi fogli buttati giù alla brava, che ora richiamano l'attenzione dei giovani dell'Accademia ai quali sembrava quasi un atteggiamento polemico l'abitudine di vederlo usare la stessa libera tecnica, accanto a loro che disegnavano nella «Scuola di nudo».

Era accaduto che Maganzini aveva restituito a questa antichissima maniera di dipingere (che ci ha lasciato capolavori fin dai fogli acquarellati dai pittori-poeti della lontana Cina) quel vigore di tratto e quella sostanziosa energia chiaroscurale che nulla hanno a che vedere con ciò che attualmente viene inteso quando parliamo di pittura all'acquerello. Semmai, l'impeto dell'improvvisazione e quella febbrile ricerca della forma che furono una caratteristica del suo modo di dipingere rammentano gli acquerelli di Kokoscka, un maestro del quale grandissima parte della pittura moderna ha risentito gli influssi, anche indirettamente.

I suoi acquerelli, che diventeranno poi un'espressione pittorica quasi esclusiva per lui, costituirono, dunque, il linguaggio preferito, la quotidiana esperienza dell'artista fin da quando, terminata la prima guerra, Maganzini si guardò attorno trasognato, ma desideroso di affermarsi, scontento e fiero d'una vita difficile: dai suoi colori diventati più teneri e poetici sgorgarono gli accordi dei paesaggi toscani e più tardi quelli di Roma, delle rive del Tevere, delle case popolari di periferia che poi, esposti da Bragaglia e al Circolo to-

scano in via dei Prefetti, nel 1930, sollecitarono per la prima volta l'interesse della critica più avveduta; e può sembrare sintomatico l'incontro spontaneo con quella pittura che sarà, in seguito, detta della «Scuola romana» perché suggerita da analoghi motivi e da altrettanta ricchezza espressiva.

(Valerio Mariani, 1966)

Anzitutto possiamo constatare con quale zelo e sincerità aderisse alla teoria futurista: non si tratta solo di qualche ingenuo esperimento parolibero o dello pseudonimo «Trilluci» futuristicamente adottato, ma si tratta di un acuto e appassionato studio della «sintassi» del dinamismo. Il procedimento è quello indicato da Balla con i suoi vari studi sulle «Linee di velocità» (1913) e specialmente con la «Bambina col cerchio» (1915-16): osservando un oggetto in movimento, si tratta di tracciarne le «linee andamentali», cioè la traiettoria del suo movimento effettivo o virtuale. Vediamo come analogamente Maganzini, partendo da una forma naturale — «Il falciatore» (1916), «L'aratore» (1917) — la sviluppi in una serie di studi successivi, fino a giungere ad un diagramma di linee astratte: esse si svolgono per lo più in superficie, scomponendo l'oggetto in sfaccettature di colore piatto, non chiaroscurato. Il sistema è cioè ben diverso sia da quello nettamente cubista di Soffici e di Carrà, sia da quello prima divisionista e poi purista di Severini, e sia dal dinamismo plastico di Boccioni, alla maniera del quale possono ricollegarsi unicamente due acquerelli del '16: il primo rappresentante una silhouette umana nel clima della «Città che sale», il secondo derivato dal «Dinamismo di un ciclista» (1913).

Il sistema è quindi paragonabile solo a quello di Balla. Il caposcuola del futurismo romano, proprio con Depero, l'11 marzo 1915 firmava il manifesto «Ricostruzione futurista dell'universo» nel quale si proclamava: *«Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto».*

Anche Depero prendeva i primi insegnamenti dalla stessa fonte: due suoi acquerelli astratti della collezione Mattioli, del 1915 e del 1916, sono paragonabili ad alcune composizioni del Maganzini, specie un gruppo dal segno più marcato e dal ritmo più meccanico, come l'«Emozione officina» del 1917.

Ma nel momento stesso che si pongono questi paragoni e con Balla e con Depero, saltano all'occhio le differenze: differenze d'indirizzo e differenze di temperamento. Depero dimostra ben presto una tendenza all'arte applicata, alla scena teatrale, al manifesto, all'arazzo a cui ben si prestavano le sue forme essenziali, meccaniche, evidenti: il suo carattere ingenuo e schematico, i colori gelidi, la sua ironia da fiaba nordica che si esaurisce nell'immagine brillante ed esteriore, è quanto di più opposto si possa dare al carattere tutto interiore, delicatissimo di Maganzini. Balla, invece, se ne differenzia con la sua felicità creativa, la sua sicurezza giovanile: la pittura per Balla è un gioco istintivo, che si risolve nella gioia della trovata, nel gesto spavaldo: e questo più che mai nei quadri a cui egli lavorava proprio nel 1915 e '16, quando cioè Maganzini gli era vicino, e cioè le grandi «Manifestazioni» tricolori e sventolanti.

Il nostro artista, invece, sempre più s'incamminava sulla via di quella ricerca lirica che sarà la caratteristica costante di tutta la sua attività pittorica. Le tinte incantate, i tenui paesaggi e anche le piccole dimensioni dei suoi studi rendono il suo futurismo insolitamente timido e trasognato, fino a raggiungere i risultati più personali negli ultimi acquerelli del 1917, acquerelli che presentano forme geometriche ormai del tutto astratte e sospese in precari equilibri su fondi vuoti: sono poche asticcioline in magiche geometrie o il fantasma lunato delle «Forme sospese nello spazio». Un'atmosfera di mistero e d'attesa circonda queste immagini. Possiamo rammentare certi Soldati (il nostro artista, però, con colori più tenui) e i primi Licini: ma quanti anni separano entrambi da Umberto Maganzini!

E rimane il rimpianto che questa ricerca di astrattismo metafisico sia stata bruscamente interrotta; ma a ben osservare certi paesaggi fiorentini del 1930 o anche gli ultimi, quelli eseguiti a Roma, ritroviamo la medesima coerente personalità: gli stessi toni sensibili, la stessa contemplazione timida e incantata.

(Teresa Fiori, 1966)

Umberto Maganzini nasce a Riva del Garda il 9 dicembre 1894. Nel 1910 si trasferisce a Rovereto e frequenta la Scuola Reale Elisabetтина, conseguendo il diploma nel luglio 1914.

Nel 1915 raggiunge Roma dove si iscrive alla Facoltà di Ingegneria e successivamente all'Accademia di Belle Arti; e nello stesso periodo incontra Fortunato Depero che lo presenta a Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla e Umberto Boccioni, il quale, nel 1916, visita il suo studio.

Nella primavera dello stesso anno Umberto Maganzini partecipa a Roma all'*Esposizione Futurista Depero*. Tra il 1915 e il 1917 Trilluci si sposta frequentemente da Roma a Firenze entrando in contatto con i componenti dell'*Italia Futurista*.

Sulla celebre rivista pubblica le due sintesi teatrali: *L'Asino è il più evoluto dei Passatisti - Futurismo contro Passatismo* e le tavole parolibere *Lirismo, Simultaneità e Lirismo, Simultaneità. Paesaggio*; figura inoltre negli organigrammi futuristi come poeta parolibero.

Nell'estate del 1918 si arruola come volontario con lo pseudonimo: «Ezio Forti» nel secondo reggimento degli Alpini; ancora entro l'anno ritorna però a Firenze e da qui si sposta a Roma per frequentare la Facoltà di Matematica.

Nel 1921 partecipa alla *Mostra Collettiva Futurista*, promossa da Filippo Tommaso Marinetti nelle città di Praga, Berlino, Düsseldorf.

Tra il 1920 e il 1930 vive a Firenze tranne qualche breve spostamento a Roma. A quest'epoca risalgono le conoscenze con Mario Rivosecchi, Mario La Cava, Ernesto Buonaiuti e Valerio Mariani, esponenti di rilievo della cultura italiana contemporanea. Nel febbraio 1930 organizza la prima mostra personale alla Galleria d'Arte romana di Anton Giulio Bragaglia.

Alla fine degli anni Trenta insegna, come assistente del pittore Socrate, al Liceo artistico di Roma.

Nell'anno 1942 si arruola come volontario nella divisione *Piave*.

Ritorna ad esporre nel 1949 nella Quadriennale d'Arte presso la Galleria d'Arte Moderna, importante rassegna artistica romana.

Nel 1960 pubblica la monografia riguardante la sua opera: *Umberto Maganzini - Pittore; Pensieri d'Arte e di Vita* con la presentazione di Valerio Mariani, e scritti autobiografici.

Il 17 luglio 1965, dopo alcuni mesi di malattia, muore in una casa di cura nei dintorni di Firenze.

MOSTRE:

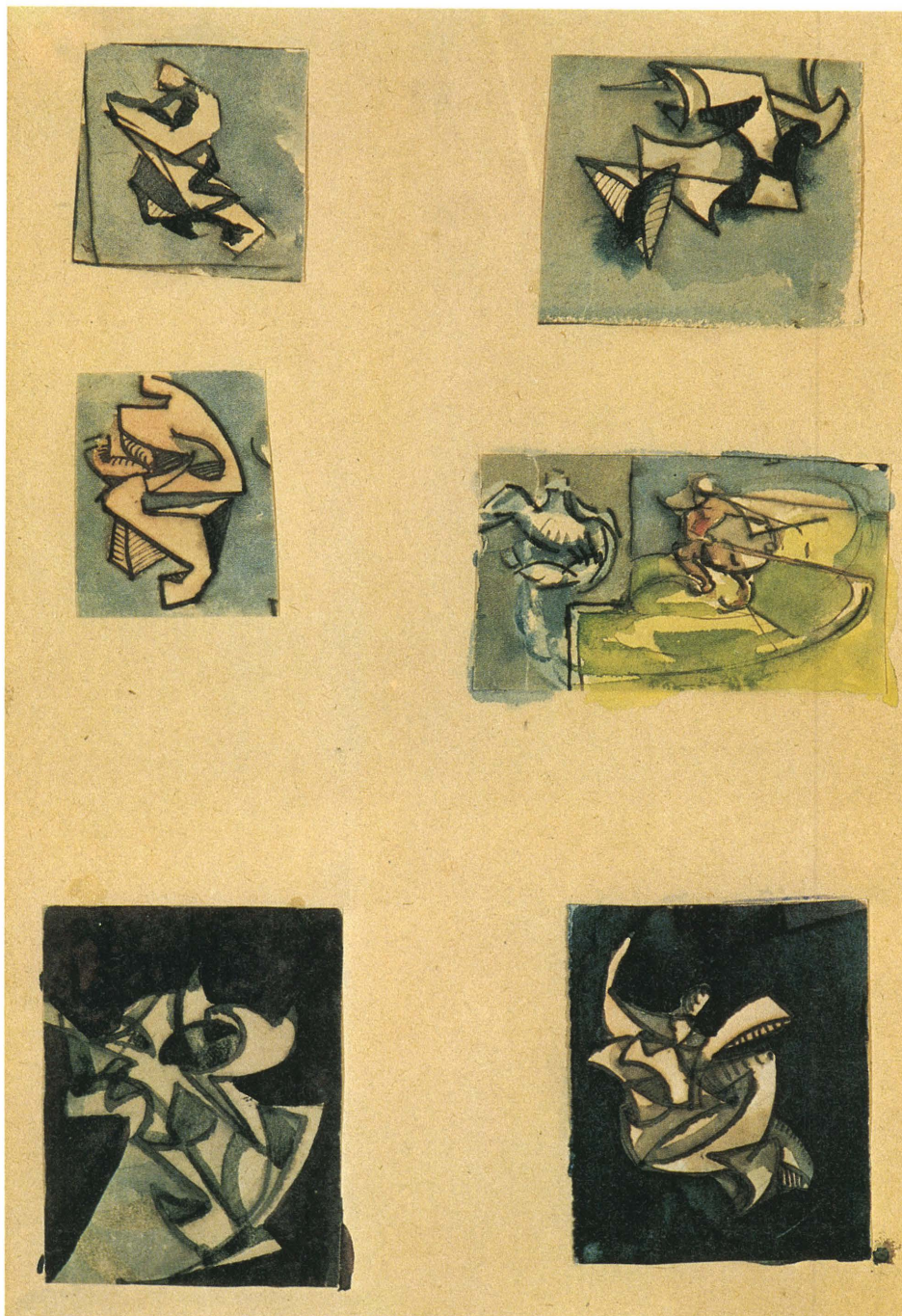
- | | | |
|--|--|---|
| 1916 <i>Esposizione futurista Depero</i> , Roma, aprile-maggio. | 1942 <i>Mostra personale, Galleria Il Ponte</i> - Firenze, aprile-maggio. | 1960 <i>Mostra personale, Galleria Civica La Rocca</i> - Riva del Garda, maggio. |
| 1921 <i>Mostra collettiva futurista</i> , Praga - Berlino - Düsseldorf, autunno. | 1948 <i>Mostra personale, Lyceum</i> - Firenze, aprile-marzo. | 1965 <i>Mostra personale, Galleria Civica La Rocca</i> - Riva del Garda, settembre. |
| 1930 <i>Mostra personale, Casa d'Arte Bragaglia</i> - Roma, febbraio. | 1948 <i>Quadriennale d'Arte di Roma, Galleria d'Arte Moderna</i> - Roma, marzo-maggio. | 1966 <i>Mostra retrospettiva, Accademia Belle Arti</i> - Roma, ottobre-novembre. |
| 1930 <i>Mostra personale, Circolo Toscano</i> - Roma. | 1958 <i>Mostra personale, Galleria Il Cammino</i> - Roma, marzo. | 1976 <i>Mostra, Il Movimento futurista nel Trentino, Galleria Pancheri</i> - Rovereto, settembre. |
| | 1960 <i>Mostra personale, Galleria Stagni</i> - Roma, aprile. | |



STUDIO PER FALCIATORE, 1916/17 (Cat. Foglio 1)



STUDI PER FALCIATORE, 1916 (Cat. Foglio 2)



FORME SOSPESE NELLO SPAZIO, 1916 (Cat. Foglio 3)



FORME SOSPESSE NELLO SPAZIO, 1916/17 ca. (Cat. Foglio 4)



COMPOSIZIONE, 1917 (Cat. Foglio 5)



a.)



b.)

STUDIO PER ARATORE, 1916/17 - STUDIO PER CICLISTA, 1916/17 (Cat. Foglio 6)



STUDIO, 1917 (Cat. Foglio 7)



STUDIO PER FALCIATORE, 1916 (Cat. Foglio 8)



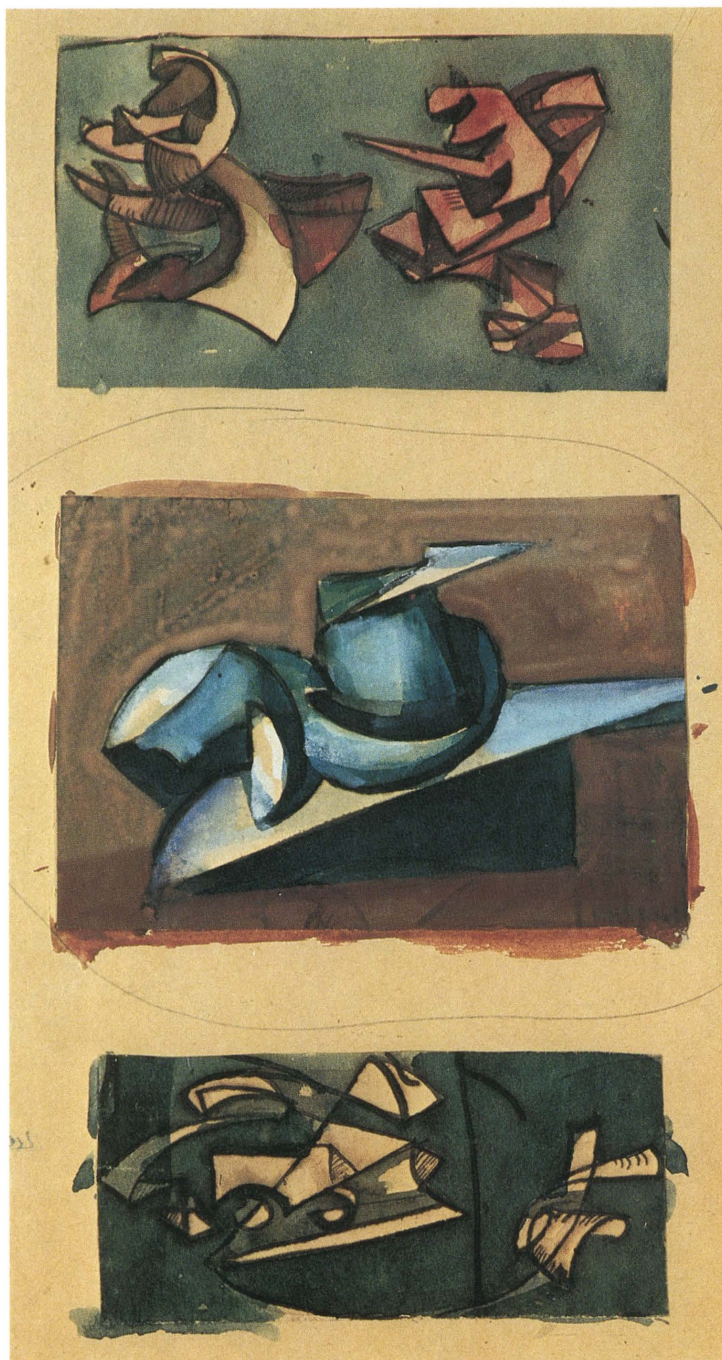
STUDIO PER FALCIATORE, 1916 (Cat. Foglio 9)



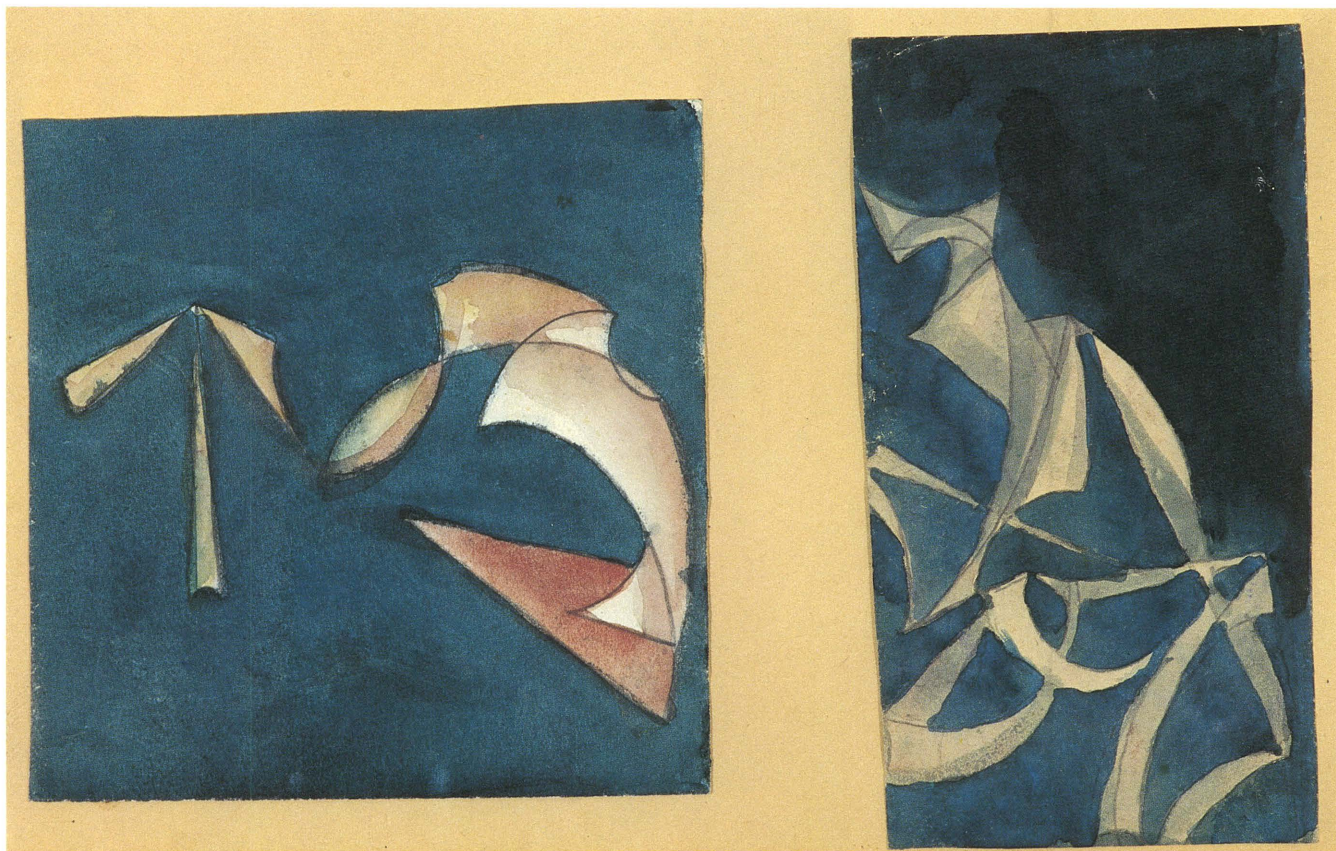
STUDIO PER FALCIATORE, 1916 (Cat. Foglio 10)



STUDIO PER ARATORE, 1916/17 ca. (Cat. Foglio 11)



STUDI PER COMPOSIZIONE, 1916/17 (Cat. Foglio 12)



FORME SOPPESE NELLO SPAZIO, 1916/17 (Cat. Foglio 13)



AUTORITRATTO, 1933 (Cat. 6)



PAESAGGIO, 1934 (Cat. 9)



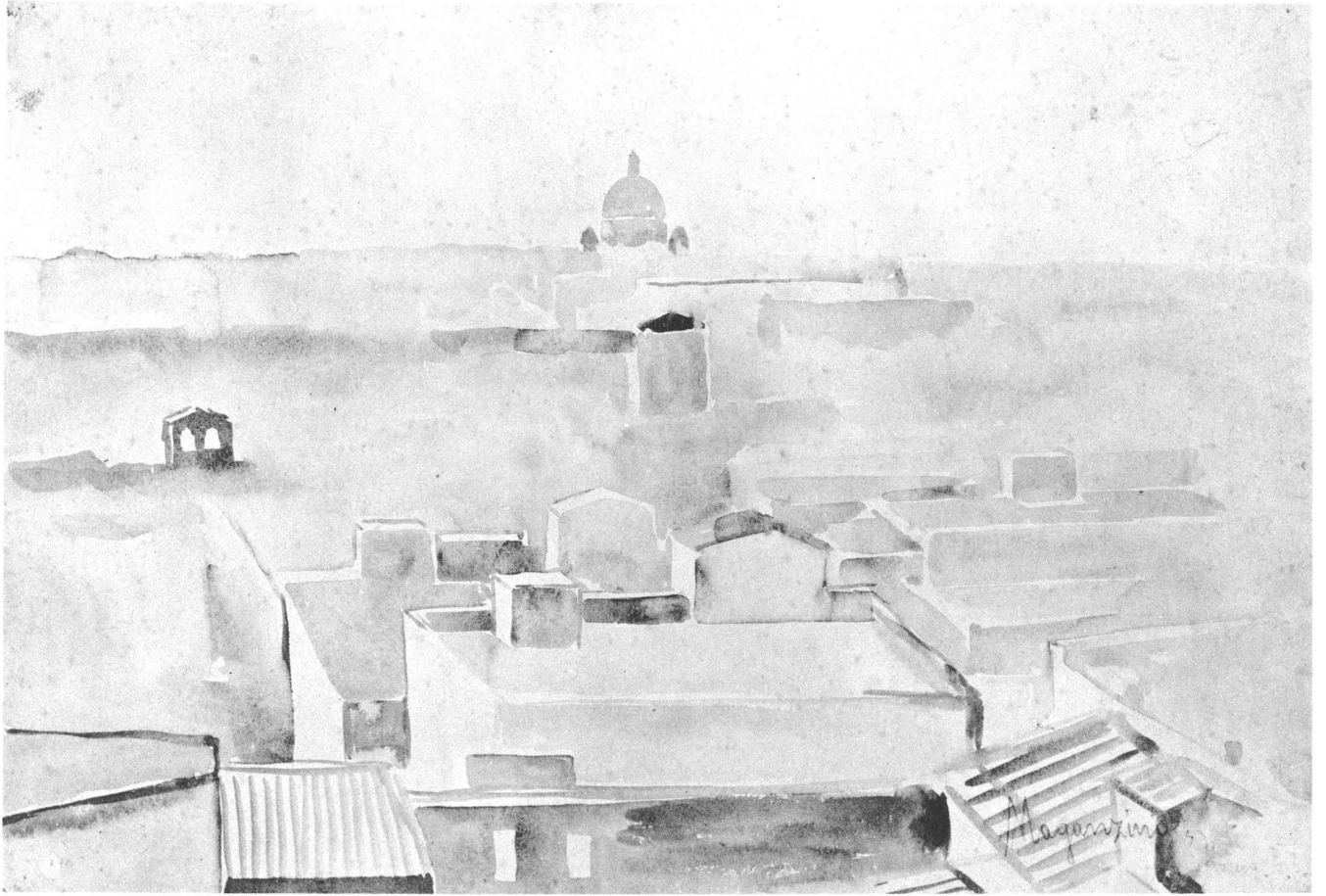
BOSCO CON STAGNO, 1937 (Cat. 13)



PAESAGGIO TOSCANO, 1935 ca. (Cat. 11)



FORO ROMANO, 1942 (Cat. 17)



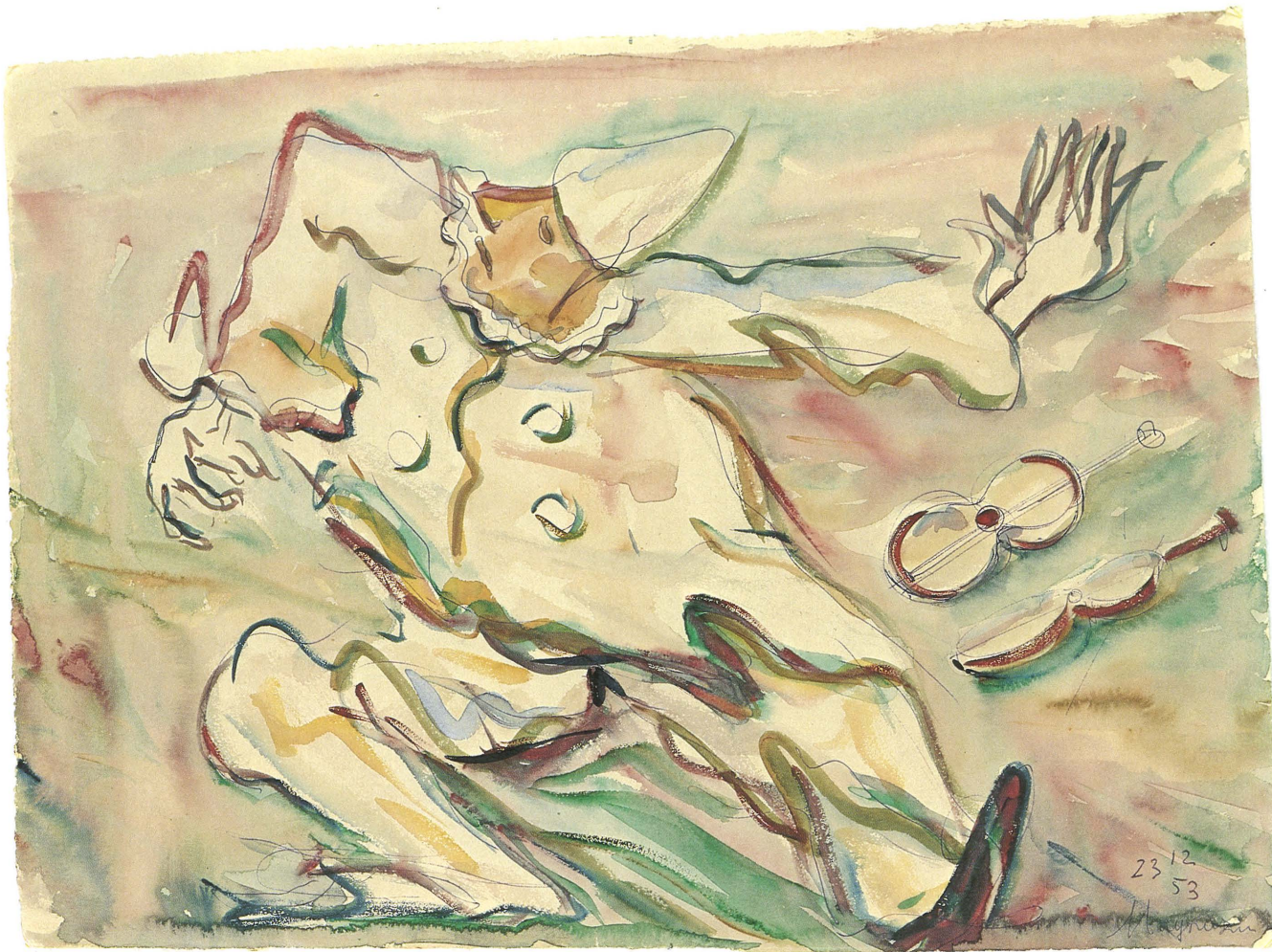
TETTI DI ROMA, 1943 (Cat. 19)



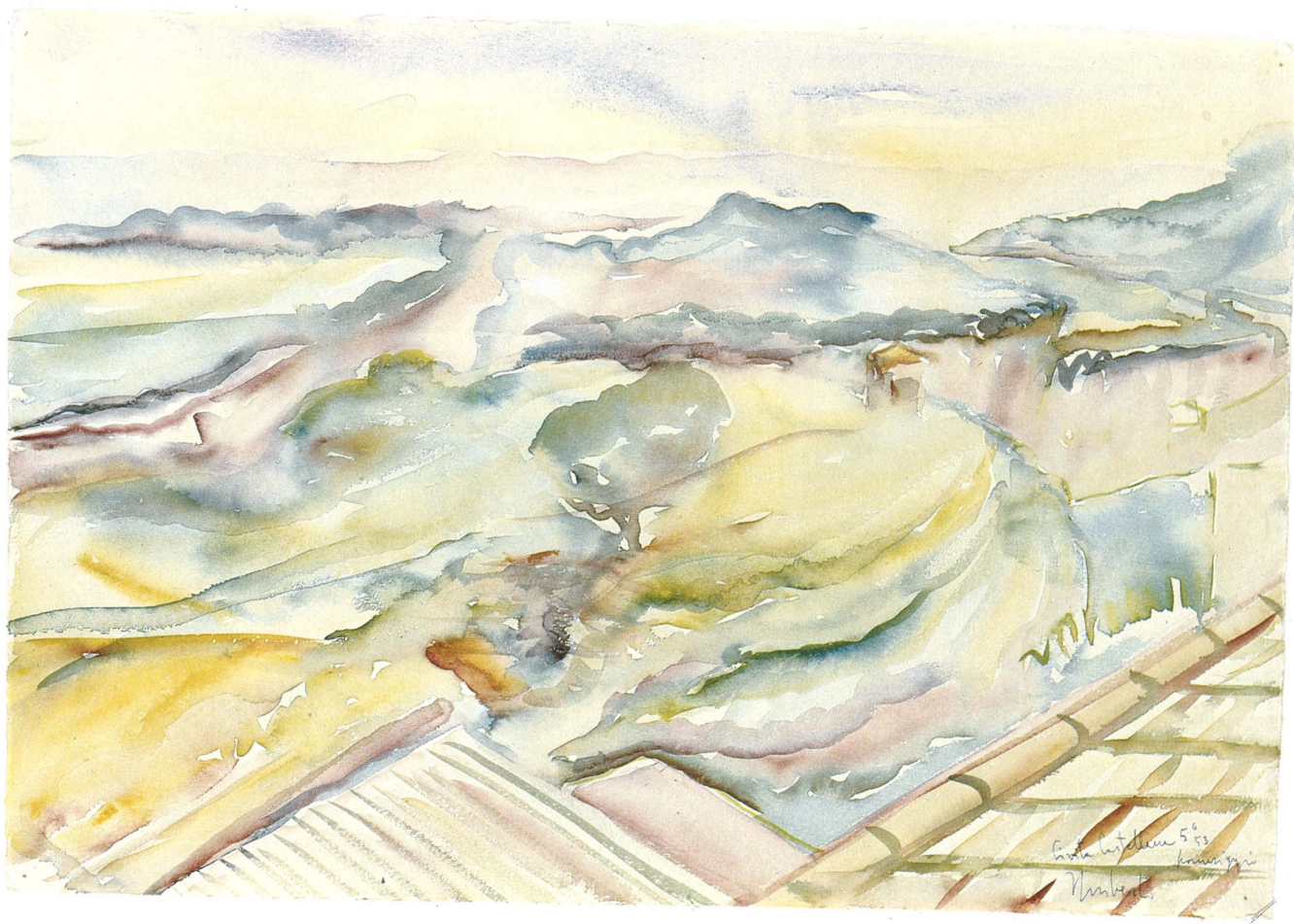
PAESAGGIO TOSCANO, 1942 (Cat. 16)



MERCATO, 1947 (Cat. 22)



PULCINELLA, 1953 (Cat. 25)



CIVITA CASTELLANA, 1953 (Cat. 27)



LAVANDAIE DI LIMONE, 1955 (Cat. 34)



AUTORITRATTO, 1956 (Cat. 35)



BUOI IN CORSA, 1963 ca. (Cat. 39)

OPERE FUTURISTE

Cat. Foglio 1
STUDIO PER FALCIATORE,
1916/17
acquerello su carta, cm. 9,5×10,2
L'Aquila, coll. privata

Cat. Foglio 2
STUDI PER FALCIATORE, 1916
acquerello su carta:
a) cm. 7,8× 9
b) cm. 3,9× 7,5
c) cm. 12,5×10,3
d) cm. 9,4×13,6
e) cm. 5,7× 6,7
f) cm. 5,3× 6
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 3
FORME SOSPENSE NELLO
SPAZIO, 1916
acquerello su carta:
a) cm. 4,5×4,4
b) cm. 5,2×6,3
c) cm. 4,7×3,8
d) cm. 4,7×8,1
e) cm. 7,3×5,7
f) cm. 7 ×5,8
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 4
FORME SOSPENSE NELLO
SPAZIO, 1916/17 ca.
acquerello su carta, cm. 7,3×12
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 5
COMPOSIZIONE, 1917
acquerello su carta, cm. 32,2×38,8
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 6
a) STUDIO PER ARATORE,
1916/17
acquerello su carta, cm. 8,5×9,6
b) STUDIO PER CICLISTA,
1916/17
acquerello su carta, cm. 7×16
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 7
STUDIO, 1917
acquerello su carta, cm. 13,5×13,5
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 8
STUDIO PER FALCIATORE, 1916
acquerello su carta, cm. 28,5×21,3
Roma, coll. privata

Cat. Foglio 9
STUDIO PER FALCIATORE, 1916
acquerello e matita su carta, cm. 21×28,9
Ginevra, coll. Guetti

Cat. Foglio 10
STUDIO PER FALCIATORE, 1916
carboncino su carta, cm. 47×33,5
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 11
STUDIO PER ARATORE,
1916/17 ca.
acquerello su carta, cm. 5,4×14,2
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 12
STUDI PER COMPOSIZIONE,
1916/17
acquerello su carta:
a) cm. 7,3×12,5
b) cm. 8,8×12,9
c) cm. 5,4×11,8
Rovereto, Musei Civici

Cat. Foglio 13
FORME SOSPENSE NELLO
SPAZIO, 1916/17
acquerello su carta:
a) cm. 14,8×14,5
b) cm. 17,5× 9,4
Rovereto, Musei Civici

OPERE FIGURATIVE

Cat. 1
AUTORITRATTO, 1916
acquerello su carta, cm. 27,8×18,6
firmato in basso a destra: Trilluci, 1916
Rovereto, Musei Civici

Cat. 2
AUTORITRATTO, 1930 ca.
olio su tela, cm. 64×45,5
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 3
AUTORITRATTO, 1930 ca.
acquerello su carta, cm. 32×23
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 4
BOSCO, 1930 ca.
acquerello su carta, cm. 28×42
firmato in basso a destra: Maganzini
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 5
ALBERI, 1931
acquerello su carta, cm. 31×46
firmato in basso a destra:
Maganzini, 30.10.31
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 6
AUTORITRATTO, 1933
acquerello su carta, cm. 49×35
firmato in basso a destra:
Maganzini, 20.9.33
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 7
PAESAGGIO CON ALBERI E
CASE, 1934
acquerello su carta, cm. 31×46
firmato in basso a destra:
Maganzini, 9.10.1934
Bovalino Marina, coll. La Cava

Cat. 8
MARINO, 1934
acquerello su carta, cm. 35×49
firmato in basso a destra:
Maganzini, 19.3.34
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 9
PAESAGGIO, 1934
acquerello su carta, cm. 34×48
firmato in basso a destra:
Maganzini, 1934
L'Aquila, coll. D'Alfonso

Cat. 10
PAESAGGIO, 1935 ca.
acquerello su carta, cm. 35×49
firmato in basso a destra: Maganzini
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 11
PAESAGGIO TOSCANO, 1935 ca.
acquerello su carta, cm. 31,5×46
firmato in basso a destra: Maganzini
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 12
CASA DI CAMPAGNA, 1936
acquerello su carta, cm. 37×50
firmato in basso a destra:
Maganzini, 29.4.36
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 13
BOSCO CON STAGNO, 1937
acquerello su carta, cm. 27×37
firmato in basso a destra:
Maganzini, 4.8.1937
Bovalino Marina, coll. La Cava

Cat. 14
LA CASA SEPOLTA, 1940
acquerello su carta, cm. 37×50
firmato in basso a destra:
Umberto Maganzini, 28.11.1940
Roma, coll. privata

Cat. 15
AUTORITRATTO, 1941
acquerello su carta, cm. 51×35
firmato in basso a destra:
Maganzini, giugno 41
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 16
PAESAGGIO TOSCANO, 1942
acquerello su carta, cm. 22,8×31,3
firmato in basso a destra:
Umberto Maganzini, 8.2.42
Riva del Garda, coll. Ballardini

Cat. 17
FORO ROMANO, 1942
acquerello su carta, cm. 32×47
firmato in basso a destra:
Maganzini, giugno 1942
Roma, Museo di Roma

Cat. 18
TETTI E CUPOLE, 1942
acquerello su carta, cm. 36,4×49,3
firmato in basso a destra:
Maganzini, 1942
Rovereto, Musei Civici

Cat. 19
TETTI DI ROMA, 1943
acquerello su carta, cm. 36,5×52,8
firmato in basso a destra:
Maganzini, Roma 1943
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 20
RITRATTO DEL PITTORE
SOCRATE, 1947
acquerello su carta, cm. 48×33,5
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 21
VEDUTA DAL PINCIO, 1947
acquerello su carta, cm. 26,3×36,3
firmato in basso a destra:
Umberto Maganzini, 10.5.47
Riva del Garda, coll. Ballardini

Cat. 22
MERCATO, 1947
acquerello su carta, cm. 27×38
Riva del Garda, coll. Pollini

Cat. 23
SCUOLA LIBERA DEL NUDO,
1949
acquerello su carta, cm. 35×45
firmato in basso a destra:
Maganzini, Firenze 1949
Riva del Garda, coll. Vidi - Righi

Cat. 24
PAGLIACCI, 1951
acquerello su carta, cm. 30×43,5
firmato in basso a destra:
Umberto, 10 dicembre 51
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 25
PULCINELLA, 1953
acquerello su carta, cm. 37×51,5
firmato in basso a destra:
Maganzini, 23.12.53
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 26
GALLEGGIANTI SUL TEVERE,
1953
acquerello su carta, cm. 35×52
firmato in basso a destra:
Maganzini, 11.4.53
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 27
CIVITA CASTELLANA, 1953
acquerello su carta, cm. 33×48,5
firmato in basso a destra:
Umberto, 5.6.53
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 28
PAESAGGIO TRENTO, 1953
acquerello su carta, cm. 32×45
firmato in basso a destra:
Maganzini, 23.6.53
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 29
BASTIONE DI RIVA, 1953
acquerello su carta, cm. 48×33
firmato in basso a destra:
Maganzini, Riva 3.10.53
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 30
RITA, 1953
acquerello su carta, cm. 66,4×48,2
firmato in basso a destra:
Maganzini, Riva 12.9.1953
Riva del Garda, coll. Colorio

Cat. 31
DINTORNI DI ROMA, 1955
acquerello su carta, cm. 34×45
firmato in basso a destra:
Maganzini, 11.6.55
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 32
VEDUTA DI RIVA, 1955
acquerello su carta, cm. 48×59
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 33
PLATANI DEL BROGLIO, 1955
acquerello su carta, cm. 67×47,8
firmato in basso a destra:
Maganzini, Riva 26.8.55
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 34
LAVANDAIE DI LIMONE, 1955
acquerello su carta, cm. 31×46
firmato in basso a destra:
Maganzini, 26.9.55
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 35
AUTORITRATTO, 1956
acquerello su carta, cm. 46×31
firmato in basso a destra:
Maganzini, Riva 7.2.56
Ginevra, coll. Guetti

Cat. 36
NATURA MORTA, 1956
acquerello su carta, cm. 32,5×43
firmato in basso a destra:
Maganzini, 22.12.56
Roma, coll. privata

Cat. 37
VASO DI FIORI, 1959
acquerello su carta, cm. 67,8×43,2
firmato in basso a destra:
Umberto Maganzini, 8.4.59
Rovereto, Musei Civici

Cat. 38
NATURA MORTA, 1963
acquerello su carta, cm. 45,9×63,3
firmato in basso a destra: U.M., 2.5.63
Rovereto, Musei Civici

Cat. 39
BUOI IN CORSA, 1963 ca.
acquerello su carta, cm. 37×49,5
Roma, coll. privata

DISEGNI

Cat. 40
AUTORITRATTO, 1930 ca.
carboncino su carta, cm. 40,6×27,9
Rovereto, Musei Civici

Cat. 41
AUTORITRATTO, 1951
sanguigna su carta, cm. 43,5×34
firmato in basso a destra: Umberto
Rovereto, Musei Civici

Cat. 42
NUDO DI DONNA, 1951
sanguigna su carta, cm. 43,2×28,1
Rovereto, Musei Civici

BIBLIOGRAFIA

Umberto Maganzini

- 1916 U. BOCCIONI, *Note d'Arte* in *Gli Avvenimenti*, Roma, 23-30 gennaio.
- 1916 M. BROGLIO, *L'esposizione romana di Depero*, in *L'Epoca*, Roma, marzo.
- 1916 M. RECCHI, *L'esposizione futurista Depero*, in *La Concordia*, Roma, 17 maggio.
- 1916 M. BROGLIO, *L'esposizione romana di Depero*, in *Cronache di Attualità*, Roma, n. 2, 31 maggio.
- 1916 F. CANGIULLO, *Piedigrotta*, Milano.
- 1916 A.A.V.V., *Teatro sintetico futurista*, Milano, vol. II, p. 28.
- 1916 U. MAGANZINI, *L'Asino è il più evoluto dei Passatisti*, in *L'Italia Futurista*, 15 giugno.
- 1916 U. MAGANZINI, *Futurismo contro Passatismo*, in *L'Italia Futurista*, Firenze, 15 giugno.
- 1916 U. MAGANZINI, *Lirismo Simultaneità*, in *L'Italia Futurista*, Firenze, 15 dicembre.
- 1917 U. MAGANZINI, *Lirismo Simultaneità - Paesaggio*, in *L'Italia Futurista*, Firenze, 12 marzo.
- 1942 V. MARIANI, (presentazione mostra) *Umberto Maganzini*, Galleria Il Ponte - Firenze, aprile-maggio.
- 1947 ANONIMO, *Poeti d'oggi: Umberto Maganzini*, in *Arte Contemporanea*, Roma, gennaio.
- 1948 R. MARONI, *Umberto Maganzini Pittore*, in *Corriere Tridentino*, Trento, 19 ottobre.
- 1951 V. MARIANI, *Umberto Maganzini*, in *Idea*, Roma, 8 luglio.
- 1952 M. LA CAVA, *Artisti Italiani: Umberto Maganzini*, in *Le Arti*, Milano, ottobre-novembre.
- 1952 M. LA CAVA, *L'Arte di Umberto Maganzini*, in *La Fiera Letteraria*, Roma, 2 novembre.
- 1954 M. LA CAVA, *Umberto Maganzini*, in *Le Arti*, Milano, marzo-aprile.
- 1958 M. VENTUROLI, (presentazione catalogo) *Umberto Maganzini*, Galleria Il Camino - Roma, marzo.
- 1960 ANONIMO, *Artisti nostri: Umberto Maganzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 12 aprile.
- 1960 ANONIMO, *Inaugurazione a Roma di una mostra di Maganzini*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 8 aprile.
- 1960 V. MARIANI, (presentazione catalogo) *Umberto Maganzini*, Galleria d'Arte Stagni - Roma, aprile.
- 1960 F. MIELE, *Arti Figurative: Maganzini alla Galleria Stagni*, in *La Giustizia*, Roma, 14 aprile.
- 1960 M. BIANCALE, *Maganzini alla Galleria Stagni*, in *Momento Sera*, Roma, 20 aprile.
- 1960 P. SCARPA, *Mostre d'Arte: Maganzini*, in *Il Messaggero*, Roma, 28 aprile.
- 1960 VICE, *Mostre Romane: U. Maganzini*, in *Giornale d'Italia*, Roma, 30 aprile.
- 1960 ANONIMO, *La mostra di Umberto Maganzini nel Civico Museo di Riva*, in *Adige*, Trento, 14 maggio.
- 1960 ANONIMO, *Mostra di opere del pittore Maganzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, maggio.
- 1960 U. MAGANZINI, *Maganzini Pittore. Pensieri d'Arte e di Vita*, Firenze.
- 1961 M. NOVI, *I Pensieri di Maganzini*, in *Giornale del Mattino*, Firenze, 22 giugno.
- 1962 M. DRUDI - T. FIORI, *Umberto Maganzini futurista*, in *Archivi del Futurismo*, Roma, vol. II, p. 20, 421, 434.
- 1965 R. MARONI, *È morto a Firenze il pittore Maganzini*, in *Adige*, Trento, 21 luglio.
- 1965 M. RIVOCSECCI, *Umberto Maganzini, pittore romantico*, in *Alto Adige*, Bolzano, 17 agosto.
- 1966 A.A.V.V., *Umberto Maganzini - Pittore e Poeta*, Trento, C.A.T. 50.
- 1966 ANONIMO, *Retrospectiva di Umberto Maganzini*, in *L'Unità*, Roma, 26 ottobre.
- 1966 ANONIMO, *Mostra postuma di Umberto Maganzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 2 novembre.
- 1966 V. MARIANI, *Abbandonò le ricerche futuriste per una riscoperta della realtà*, in *Giornale d'Italia*, Roma, 4 novembre.
- 1966 ANONIMO, *A Roma una mostra di Umberto Maganzini*, in *Adige*, Trento, 11 novembre.
- 1966 VICE, *Umberto Maganzini e una lunga esperienza plastica*, in *Paese Sera*, Roma, 11 novembre.
- 1969 M. VERDONE, *Teatro al tempo futurista*, Roma, p. 100.
- 1970 M. VERDONE, *Teatro Italiano d'Avanguardia*, Roma, p. 32, 118, 119.
- 1974 A. COMEL, *Artisti Trentini in erba a Rovereto. In memoria del prof. Luigi Comel*, Udine, p. 133, 134.
- 1976 B. PASSAMANI, *Alle origini del mestiere*, Rovereto, p. 9.
- 1977 G. PAMPALONI - M. VERDONE, *I Futuristi italiani, immagini, biografie e notizie*, Firenze, p. 30, 91.
- 1977 M.C. PAPINI, *L'Italia Futurista 1916-1918*, Urbino, p. 84, 208.
- 1977 L. CARUSO - S. MARTINI, *Tavole Parolibere Futuriste (1912-1944)*, Napoli, vol. II, p. 215.
- 1981 B. PASSAMANI, *Depero*, Rovereto, p. 17, 52.
- 1983 G. VIAZZI, *I Poeti del Futurismo, 1909-1944*, Milano, p. 73.
- 1984 M. VERDONE, *Il Teatro futurista a Firenze*, in *Futurismo a Firenze*, a cura di G. MENEGHETTI, Firenze, p. 128, 129.
- 1985 C. SALARIS, *Storie del Futurismo*, Roma, p. 82.

FINITO DI STAMPARE
NEL GIUGNO 1986
CON I TIPI DELLA
TIPOLITOGRAFIA
EDITRICE TEMI
TRENTO

TRILUCI
UTURIST